

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

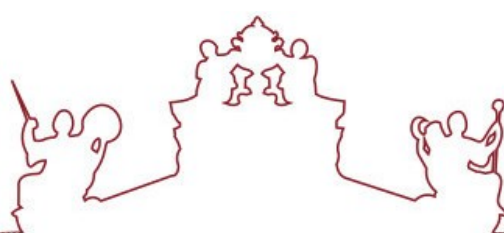
Herstory: Representações de histórias de vida por mulheres artistas brasileiras desde a segunda metade do século XX

Edilaine Matos de Oliveira

Orientador(es) / Professora Doutora Teresa Veiga Furtado
Professora Doutora Paula Maria Vieira Reaes Pinto

Évora 2020





Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

Herstory: Representações de histórias de vida por mulheres artistas brasileiras desde a segunda metade do século XX

Edilaine Matos de Oliveira

Orientador(es) / Professora Doutora Teresa Veiga Furtado
Professora Doutora Paula Maria Vieira Reaes Pinto

Évora 2020



Membros do Júri:

Prof. Doutor Luís Afonso (Presidente), Universidade de Évora

Investigadora Doutora Márcia Oliveira (Vogal Arguente), Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho

Prof. Doutora Teresa Veiga Furtado (Vogal Orientadora), Universidade de Évora

Agradecimentos

À minha mãe Celma Matos, que abriu mão dos seus sonhos para cuidar de mim e que me incentivou a não desistir dos meus sonhos.

Ao meu pai Edil de Oliveira (*in memoriam*), o seu amor e carinho jamais serão esquecidos.

À minha querida irmã Edilma, aos meus irmãos Edivaldo, Edimar e Edson, ao meu cunhado Ricardo e à minha cunhada Kátia, agradeço por estarem sempre presentes na minha vida.

Às dez pedras preciosas da minha vida: Lorrane, Rayane, Rayssa, Beatriz, Vitória, Rhana, Thuane, Nycollas, Miguel e Maria Sofia, os meus lindos sobrinhos e sobrinhas.

Às minhas orientadoras Professora Doutora Teresa Veiga Furtado e Professora Doutora Paula Reaes Pinto, e à Técnica Superior Dra. Vanda Sim Sim, pelo apoio e palavras motivadoras.

Ao meu namorado José Pedro Henriques pelo seu cuidado, cumplicidade e companheirismo. À Maria Leonor pelo seu carinho.

Aos meus amigos de mestrado e àqueles que são mais do que amigos: Ana Judite Oliveira, Eduardo Freitas, Tayane Damasceno e Tayzer Damasceno.

Resumo

O Relatório de Trabalho de Projecto *Herstory: Representações de histórias de vida por mulheres artistas brasileiras desde a segunda metade do século XX* teve como objectivo principal investigar de que modo e em que contexto social e cultural, desde meados do século XX aos nossos dias, as mulheres artistas brasileiras representaram e deram visibilidade às suas histórias de vida e de outras minorias através dos seus trabalhos artísticos.

Esta investigação teve como pano de fundo as artes visuais e a história de arte, e como objecto de estudo as obras das artistas brasileiras Ligia Clark, Lygia Pape, Márcia X, Adriana Varejão, Fabiana Faleiros e Priscila Rezende. As suas obras, serviram como inspiração das instalações fotográficas e performances que realizei ao longo do Curso de Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais.

O meu percurso académico na área do marketing e do jornalismo, seguido de um historial profissional como radialista, jornalista e fotógrafa, levaram-me a explorar diferentes possibilidades de expressão através da fotografia e da performance corporal, de forma a conseguir alcançar públicos de leitores e de ouvintes distintos. Nesse sentido, a motivação para esta pesquisa e a escolha da performance e da fotografia como suporte das minhas obras nasceu de experiências vividas ao longo do meu percurso pessoal e profissional.

Estes trabalhos artísticos centraram-se em um conjunto de questões e reflexões, ligadas às minhas experiências e vivências pessoais e profissionais enquanto mulher, brasileira, imigrante, estudante de belas-artes e fotógrafa. Esta pesquisa socorreu-se das análises e de conceitos das pensadoras e historiadoras Heloísa Buarque de Hollanda, Linda Nochlin, Roberta Barros e, Ana Gabriela Macedo.

Palavras-chave: mulheres artistas brasileiras, artes visuais, história de arte, *herstory*, identidade.

Abstract

The Herstory Project Work Report: Representations of life stories by Brazilian women artists since the second half of the twentieth century aimed to investigate how and in what social and cultural context, from the mid-twentieth century to our day, Brazilian women artists represented and gave visibility to their life and other minority stories through their artwork.

This research had as background the visual arts and art history, and as object of study the works of the Brazilian artists Ligia Clark, Lygia Pape, Márcia X, Adriana Varejao, Fabiana Faleiros and Priscila Rezende. His works served as inspiration for the photographic installations and performances that I conducted during the Master Course in Artistic Practice in Visual Arts.

My academic background in marketing and journalism, followed by a professional background as a broadcaster, journalist and photographer, led me to explore different possibilities of expression through photography and body performance, in order to reach readers and readers alike. from distinct listeners. In this sense, the motivation for this research and the choice of performance and photography as support for my works was born from experiences lived along my personal and professional career.

These works focused on a set of questions and reflections, linked to my personal and professional experiences as a woman, Brazilian, immigrant, student of fine art and photographer. This research used the analysis and concepts of thinkers and historians Heloísa Buarque de Hollanda, Linda Nochlin, Roberta Barros and Ana Gabriela Macedo.

Keywords: Brazilian women artists, visual arts, art history, *herstory*, identity.

Índice

Índice	7
Índice de figuras	9
Introdução.....	11
Parte I – Herstories nas obras de mulheres artistas brasileiras	15
<i>Capítulo I – O acesso à linguagem da arte pelas mulheres artistas e herstory como conceito de empoderamento.....</i>	<i>16</i>
<i>Capítulo II – O período da ditadura militar brasileira (1964-1985) e a fuga dos artistas à censura.....</i>	<i>23</i>
II.1. Lygia Clark e a arte participativa	28
II.2. Lygia Pape e a Identidade nacional	33
<i>Capítulo III – O período pós-ditadura: corpo, lugar de fala, decolonialidade e interseccionalidade</i>	<i>40</i>
III.1. Adriana Varejão e as mulheres negras no período do colonialismo	44
III.2. Márcia X. e a sátira dos estereótipos e papéis de gênero tradicionais das mulheres	49
<i>Capítulo IV – As redes sociais no novo milênio como ferramenta de empoderamento das mulheres artistas</i>	<i>51</i>
IV.1. Fabiana Faleiros e o “corpo-megafone-cidade”	55
IV.2. Priscila Rezende e a cor e lugar do corpo	59
Parte II – Processo criativo: representação de histórias reais e vivências pessoais de mulheres brasileiras	66
<i>Capítulo V – Cachos ao vento: a importância do cabelo na constituição da identidade das mulheres negras</i>	<i>67</i>
<i>Capítulo VI – Censurada: tributo à vereadora Marielle Franco</i>	<i>78</i>
<i>Capítulo VII – Reflexos: máscaras de identidade.....</i>	<i>84</i>
<i>Capítulo VIII – A estrangeira: a minha história de vida como estudante e trabalhadora imigrante em Portugal</i>	<i>86</i>
Considerações Finais	103

Referências Bibliográficas.....	107
Figuras.....	116
Anexos	122
<i>A – Referentes visuais e textuais das minhas instalações</i>	<i>123</i>
<i>B – Entrevista de Edilaine Matos a Fabiana Faleiros</i>	<i>129</i>
<i>C – Comentários xenofóbicos sofridos por brasileiras em Portugal.....</i>	<i>137</i>
<i>D – Comentários racistas no Facebook à obra Bombril da artista Priscila Rezende</i>	<i>139</i>
<i>E – Entrevista de Edilaine Matos a Priscila Rezende.....</i>	<i>142</i>

Índice de figuras

Fig. 1 – Lygia Clark. <i>Bicho em Si</i> , 1962. Alumínio, 20x22x15cm. Coleção Galerie Natalie Serroussi.	29
Fig. 2 – Lygia Clark. <i>Máscara Abismo</i> , 1968. Fonte: MOMA.	31
Fig. 3 – Lygia Pape. <i>Língua apunhalada</i> , 1968. Fotografia, dimensões variadas, s/col.identificada.	34
Fig. 4 – Lygia Pape. <i>Eat Me – A Gula ou a Luxúria?</i> , 1976. Reprodução fotográfica, dimensões variadas, s/col.identificada.	35
Fig. 5 – Regina Vater. Silk-screen da série Tropicália, 1968. Fonte: Select Art.	36
Fig. 6 – Regina Vater. Silk-screen da série Tropicália, 1968. Fonte: Instituto de história da arte.	37
Fig. 7 – Lygia Pape. <i>Manto Tupinambá</i> , 1996. Manipulação fotográfica, dimensões variadas, s/col.identificada.	38
Fig. 8 – Adriana Varejão. <i>Figura de convite II</i> , 1998. Óleo sobre tela, 200 x 200 cm. Coleção de Adriana Varejão Atelier.	44
Fig. 9 – Theodor de Bry. Fonte: International Loc.	45
Fig. 10 – Adriana Varejão. <i>Filho Bastardo II</i> , 1997. Óleo sobre madeira, 100x140cm. Coleção no Museu Berardo.	48
Fig. 11 – Márcia X.. <i>Pancake</i> , 2001. Sequência de imagens da performance para câmara, dimensões variadas. Coleção da autora.	50
Fig. 12 – Gráfico Digital 2017: Global digital overview.	54
Fig. 13 – Fabiana Faleiros. <i>Lady Incentivo</i> , 2013. Adesivo vinil com recorte plotado, 1,00 x 1,48 cm. Coleção da autora.	56
Fig. 14 - <i>Printscreen</i> do Manual de uso das marcas do PRONAC. (Faleiros, 2018, p. 25).	58
Fig. 15 – Priscila Rezende, <i>Laços</i> , 2010, performance. Galeria de arte da Escola Guignard (Fotografia de Carlos Azevedo).	62
Fig. 16 – Priscila Rezende, <i>Laços</i> , 2010, performance. Galeria de arte da Escola Guignard (Fotografia de Carlos Azevedo).	62
Fig. 17 – Priscila Rezende, <i>Laços</i> , 2010, performance. Galeria de arte da Escola Guignard (Fotografia de Carlos Azevedo).	63
Fig. 18 – Priscila Rezende, <i>Laços</i> , 2010, performance. Galeria de arte da Escola Guignard (Fotografia de Luiza Palhares).	63
Fig. 19 - Impressão do ecrã do Facebook 1 - Dama de Ferro, 2019.	65
Fig 20 – Propaganda da Osis para domar cabelos rebeldes, 2019.	70
Fig. 21 – Propaganda da Amend para domar cabelos rebeldes, 2019.	70
Fig. 22 – Edilaine Matos, <i>Cachos ao vento</i> , 2018. Performance para câmara fotográfica. Dimensões em tamanho real. Coleção da autora.	73
Fig. 23 – Edilaine Matos, <i>Cachos ao vento II</i> , 2018. Madeira e papel fotográfico, dimensões variadas com 8 peças de aprox. 7cm de diâmetro, 5 peças de aprox 10cm de diâmetro, 4 peças de aprox. 15 cm de diâmetro e 1 peça de 30 cm de diâmetro. Coleção da autora.	74
Fig. 24 – Edilaine Matos. Confeção das molduras. Fotografia a cores, 809 x 455 pixels. Coleção da autora.	75
Fig. 25 – Edilaine Matos. Instalação das molduras da série <i>Cachos ao vento II</i> . Fotografia a cores, 497 x 884 pixels. Coleção da autora.	75
Fig. 26 – Edilaine Matos, <i>Cachos ao vento</i> , 2018. Impressão sobre acrílico, dimensões 163 x 90 cm. Coleção da autora.	76
Fig. 27 – Rosana Paulino. <i>A permanência das estruturas</i> , 2017. Impressão digital sobre tecido, recorte e costura, 96,00 x 110,00 cm. Coleção doação Fernando Abdalla e Camila Abdalla, no contexto da exposição Histórias afro-atlânticas, 2018.	77
Fig. 28 – Edilaine Matos, <i>Censurada</i> , 2018. Moldura em madeira, projecteis de arma de fogo e papel fotográfico, instalação em formato de revólver de dimensões variadas com 1 peça de 8 x 8 cm, 3 peças de 15 x 20 cm, 1 peça de 13 x 10 cm e 1 peça de 30 x 40 cm. Coleção da autora.	82
Fig. 29 – Edilaine Matos, <i>Censurada</i> , 2018. Impressão sobre acrílico, dimensões 163 x 70 cm. Coleção da autora.	83

Fig. 30 – Edilaine Matos, <i>Reflexos</i> , 2018. Gesso, aprox. 18 x 30 cm. Coleção da autora.....	84
Fig. 31 – Edilaine Matos. Implementação de montra. Fotografia a cores, 1440 x 1920 pixels. Coleção da autora.	89
Fig. 32 – Edilaine Matos. Retirada de montra. Fotografia a cores, 1440 x 1920 pixels. Coleção da autora.	90
Fig. 33 – Edilaine Matos. Adaptação de montra. Fotografia a cores, 248 x 330 pixels. Coleção da autora.	90
Fig. 34 – Edilaine Matos. Retirada de montra. Fotografia a cores, 1440 x 1920 pixels. Coleção da autora.	91
Fig. 35 – Edilaine Matos. Limpeza de vidro. Fotografia a cores, 248 x 330 pixels. Coleção da autora. ...	91
Fig. 36 – Edilaine Matos. Montra. Vinil, dimensões 165 x 70. Coleção da autora.....	93
Fig. 37 – Edilaine Matos. Conjunto de peças para montra. Stick and glide. Dimensões variadas.	94
Fig. 38 – ‘Tu és uma brasileira diferente’ (impressão do ecrã), 28/12/2019. Medium.....	95
Fig. 39 – ‘Não parece mas é xenofobia’ (impressão do ecrã), 28/12/2019. Revista Marie Claire.	96
Fig. 40 – ‘Não parece mas é xenofobia’ (impressão do ecrã), 28/12/2019. Revista Marie Claire.	96
Fig. 41 – Edilaine Matos, <i>A estrangeira</i> , 2020. Performance sobre montra, dimensões variadas. Coleção da autora.....	97
Fig. 42 – Edilaine Matos. Conjunto de frases para montra. Stick and glide. Dimensões variadas.	101
Fig. 43 – Edilaine Matos. Conjunto de frases para montra. Stick and glide. Dimensões variadas.	102
Fig. 44 – Personagens de inspiração para a instalação Cachos ao vento.....	123
Fig. 45 – Gráfico do homicídio da vereadora Marielle Franco, (1a parte), 30/05/2018. O Globo.	124
Fig. 46 – Gráfico do homicídio da vereadora Marielle Franco, (2a parte), 30/05/2018. O Globo.	125
Fig. 47 – Notícia da morte de Marielle Franco no Brasil, 30/05/2018. O Globo.....	126
Fig. 48 – Notícia “Marielle Franco, councillor and police critic, shot dead in targetted killing in Rio”. 30/05/2018. <i>Guardian</i>	127
Fig. 49 – Notícia da morte de Marielle Franco na Espanha, 30/05/2018. El Pais.	128
Fig. 50 – Preconceito sofrido por mulheres brasileiras em Portugal, 11/09/2018. Uol Notícias.....	137
Fig. 51 – Preconceito sofrido por mulheres brasileiras em Portugal, 11/09/2018. Uol Notícias.....	137
Fig. 52 – Preconceito sofrido por mulheres brasileiras em Portugal, 06/08/2018. Gazeta do Povo.	138
Fig. 53 - Impressão do ecrã do Facebook 2.....	139
Fig. 54 - Impressão do ecrã do Facebook 3.....	139
Fig. 55 - Impressão do ecrã do Facebook 4.....	140
Fig. 56 - Impressão do ecrã do Facebook 5.....	140
Fig. 57 - Impressão do ecrã do Facebook 6.....	141
Fig. 58 - Impressão do ecrã do Facebook 7.....	141

Introdução

O meu percurso académico, nomeadamente o Bacharelato em Jornalismo e o Master Business Administration em Administração de Marketing e Comunicação Empresarial, seguido de um percurso profissional como radialista, jornalista e fotógrafa, levaram-me a explorar as diferentes possibilidades de me expressar de maneiras diferentes, através da performance corporal e da fotografia, para atingir públicos distintos. Durante este período, ao interagir com as pessoas nas redes sociais pude perceber as diferenças entre cada tipo de público, e adaptar a minha performance de forma a criar proximidade e empatia com cada um dos públicos. Ao longo do Curso de Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais, recorri às minhas experiências e histórias de vida pessoais e profissionais para construir um conjunto de trabalhos artísticos cujo suporte principal foi a fotografia e a performance. Simultaneamente, estudei as obras de mulheres artistas brasileiras, que a partir de meados dos anos 1960 realizaram obras que reflectem sobre questões de identidade e histórias de vida.

A partir de meados dos anos 1960, as mulheres artistas brasileiras começaram a abordar nas suas obras temáticas que procuravam combater a invisibilidade e os estereótipos relativos às mulheres presentes nos meios de comunicação social e na sociedade em geral regulada por um sistema patriarcal. Deste modo, é comum ver nas obras de diversas artistas mulheres reflexões como, por exemplo, identidade de género, luta pela igualdade de direitos civis das mulheres e de outras minorias, lugares de poder e de opressão, reivindicação do direito ao corpo e à sexualidade, e emancipação das mulheres no mundo da arte, entre muitos outros.

Hoje em dia, em diversos livros, instalações, obras e meios de comunicação social, encontram-se trabalhos de mulheres artistas brasileiras centrados nas suas histórias de vida. Ao longo desta pesquisa foram analisadas diversas obras artísticas como gravuras, fotografias, pinturas, instalações e performances, de modo a encontrar as motivações, as semelhanças, e as diferenças, entre as artistas estudadas.

Esta investigação teve como pano de fundo as artes visuais e a história de arte, através do estudo de obras de artistas brasileiras como Ligia Clark, Lygia Pape, Márcia X, Adriana Varejão, Fabiana Faleiros e Priscila Rezende. As suas obras serviram como importantes estudos de caso que inspiraram a minha prática artística. De igual modo, foram fundamentais para a minha pesquisa a análise de textos de pensadoras e historiadoras como Heloísa Buarque de Holanda, Linda Nochlin, Roberta Barros e, Ana Gabriela Macedo.

Ao longo da minha investigação procurei responder à seguinte questão central:

– De que modo e em que contexto social e cultural, desde a segunda metade do século XX aos nossos dias, as mulheres artistas brasileiras representaram e deram visibilidade às suas histórias de vida e de outras minorias através de trabalhos artísticos?

Em torno desta questão principal surgiram as seguintes questões secundárias:

– De que forma se desenvolveram no Brasil, desde os anos 1960 aos nossos dias, os temas da luta da mulher contra a censura, misoginia, e indústria da beleza, e pelos direitos civis e laborais?

– Será que desde os anos de 1960 até hoje as mulheres artistas brasileiras revelam nas suas obras a existência de reflexões comuns?

– Como foram ao longo dos anos representadas as temáticas do corpo feminino, da opressão patriarcal e dos papéis da mulher na sociedade? E se houve transformação destas temáticas, estará esta relacionada com mudanças histórico-políticas?

No respeitante ao meu trabalho artístico, no foro da instalação composta por fotografias e da arte da performance, inspirei-me nas artistas brasileiras que trabalharam questões das histórias de vida e experiências das mulheres, e na minha própria vivência como radialista, jornalista, fotógrafa, estudante de belas-artes e imigrante. Ao longo da minha carreira, deparei-me frequentemente com

a necessidade de criar personagens que utilizavam linguagens e discursos diversos para conseguir atingir diferentes públicos alvo. No decorrer dos anos conheci histórias únicas ao interagir com inúmeras ouvintes, e algumas dessas histórias ficaram gravadas na minha memória. Acresce ainda que, mesmo sem ter a oportunidade de ver o rosto e as indumentárias destas mulheres, posso afirmar que as conheci de uma forma verdadeira na medida em que tive acesso às suas trajectórias de vida reveladas no decorrer das conversas que tivemos via rádio.

A primeira parte deste relatório é dedicada a questões de identidade nas obras de mulheres artistas brasileiras, tendo-se buscado compreender como elas desenvolveram os seus processos de criação em uma época de domínio patriarcal e extrema censura pelo regime militar instaurado no Brasil em 1964. No decorrer desta primeira parte foram abordadas as temáticas utilizadas nos seus projetos artísticos, o lugar de fala e questões de género, bem como avaliou-se a existência de pontos em comum nos argumentos e temáticas das obras destas artistas.

Ao longo do primeiro capítulo são estudadas as dificuldades enfrentadas pelas mulheres artistas para terem acesso ao mundo da arte, o contexto social específico, a desigualdade de género e as vivências sociais e histórias de vidas que acabaram por inspirar os seus trabalhos artísticos. É a partir deste período que a mulher deixa apenas de ser o objecto e musa de outros artistas e passa a ser também criadora. No decorrer do segundo capítulo é analisado o modo como foi possível produzir arte e fugir da censura, o exílio de algumas artistas e as formas como escaparam da repressão levada a cabo pela ditadura militar. No terceiro capítulo é debatido o processo de desconstrução de estereótipos, questões de interseccionalidade, categorias e posicionamentos múltiplos, impacto da generalização da categoria de mulher e a violação de seus direitos como cidadã. Já no quarto capítulo analisa-se a criação de um novo nicho da arte na era das redes sociais, uma nova forma de fazer, divulgar e discutir arte e o conceito de *mass media*, e o modo como as mulheres artistas brasileiras recorrem a este suporte.

A Segunda Parte é dedicada ao meu próprio processo criativo de criar *herstories*.

No quinto capítulo apresento a minha obra *Cachos ao vento* que trata de conceitos de estereotipação das mulheres disseminados pela indústria da beleza, que constrói e impõe às mulheres um tipo de “mulher perfeita”, ao mesmo tempo que abordo questões de discriminação racial. No sexto capítulo aborda-se a luta de diversas mulheres como, por exemplo, Abigail Adams, Sojourner Truth e Marielle Franco pelos direitos igualitários e luta contra os abusos e violências sofridas pelas mulheres. Através da minha peça *Censurada* presto tributo à vereadora Marielle Franco que foi brutalmente assassinada. O sétimo capítulo *Reflexos* é um convite à reflexão sobre a construção da identidade das pessoas como reflexo da realidade que as cerca. É um convite a um olhar para dentro de nós mesmas e sobre a constante construção da nossa identidade pelo que nos rodeia e por nós mesmas. O oitavo capítulo é dedicado à peça performativa baseada na minha própria história de vida. A proposição da obra *A estrangeira* discute o meu processo de deslocamento, migração, afastamento e reencontro. Por último, o nono capítulo refere-se à peça *Montra* em que denuncio alguns dos estereótipos associados às mulheres emigrantes brasileiras em Portugal.

Seguem-se as Considerações Finais onde descrevo as conclusões da minha pesquisa, as referências bibliográficas e os Anexos A, B, C e D que integram as referências visuais e textuais dos trabalhos de projecto, factos racistas presenciados em redes sociais contra a artista Priscila Rezende e entrevistas com as artistas Fabiana Faleiros e Priscila Rezende.

Parte I – *Herstories* nas obras de mulheres artistas brasileiras

Capítulo I – O acesso à linguagem da arte pelas mulheres artistas e *herstory* como conceito de empoderamento

Em toda a história social e cultural é evidente a divisão entre os papéis de género masculinos e femininos. Durante séculos, até meados do século XX, as mulheres assumiram papéis de género que foram considerados inferiores aos dos homens, e ao longo da história da arte, foram representadas como musas e não como artistas. Portanto, desde a concepção do mundo que a supremacia patriarcal tem gozado de todos os méritos, exaltação e reconhecimento. No campo da arte, este fenómeno não poderia ser diferente. Apesar de não haver registos de quem foram os artistas da era pré-histórica, estudos de muitos etnógrafos e antropólogos indicam que as mulheres eram frequentemente artesãs nas culturas neolíticas, criando a sua cerâmica, têxteis, cestaria e jóias (Nabais, 2008, p. 6).

Mas afinal, o que é arte? De acordo com o Dicionário Priberam a arte é definida como:

Actividade humana ligada a manifestações de ordem estética, feita por artistas a partir de percepção, emoções e ideias, com o objetivo de estimular esse interesse de consciência em um ou mais espectadores, e cada obra de arte possui um significado único e diferente (Dicionário Priberam – arte, 2019).

Nesse sentido, a arte está ligada à estética porque é considerada a capacidade ou acto pelo qual, ao trabalhar uma determinada matéria, e ao se esforçar por dar expressão ao mundo material ou imaterial que o inspira, o artista cria algo belo. No entanto, a estética e o belo são conceitos socialmente construídos com diferentes significados consoante as geografias, contextos históricos e culturas.

A historiadora de arte feminista Linda Nochlin (EUA, 1931-2017), refere no seu artigo “Por que não houve grandes mulheres artistas”, 1971, que a experiência e a situação da mulher na sociedade são diferentes das do homem e que a arte feminista, informada e articulada, estava determinada a impulsionar uma consciência de grupo nas mulheres relativamente às suas experiências

(2016 [1971], p. 6). No que respeita à arte realizada por homens artistas como, por exemplo, Caravaggio, ou os cubistas, estes são reconhecidos pelas suas qualidades estilísticas e expressivas, que se encontram claramente definidas pela crítica e história da arte. Nochlin afirma que “em todas as instâncias, mulheres artistas e escritoras parecem estar mais perto de outros artistas e escritores de seu próprio período e perspectiva do que delas mesmas” (2016 [1971], p. 4-6).

De facto, no séc. XIX, era dificultada às mulheres a entrada nas academias de belas-artes europeias, e o conhecimento e mestria dos cânones artísticos reconhecidos como sendo próprios da arte erudita, sendo que, por esse motivo, são poucas as mulheres artistas que podem ser incluídas na história de arte. Nesse sentido, não bastava incluir alguns nomes de mulheres artistas na história de arte, cujas obras se encontravam esquecidas nos museus e galerias, mas, essencialmente, era necessário proporcionar às mulheres o acesso ao ensino de belas-artes. Acresce ainda que, para as mulheres poderem usufruir verdadeiramente dos mesmos direitos que os homens, devem poder ocupar e aceder aos mesmos empregos e lugares de poder no espaço público, e compartilhar com os homens as actividades ligadas ao foro doméstico, nomeadamente, o cuidar dos filhos e as tarefas de manutenção do lar.

Consequentemente, para Nochlin, o problema estava na interpretação do significado do conceito de “arte”, e no modo como a sociedade proporciona ou impede o acesso às mulheres da sua aprendizagem, linguagem e prática. Segundo Nochlin:

O problema está não tanto no conceito de algumas feministas sobre o que seria a feminilidade, mas, certamente, na equivocada concepção compartilhada com o senso comum do que seria arte: a ingênua ideia de que arte é a expressão individual de uma experiência emocional, a tradução da vida pessoal em termos visuais. A arte quase sempre não é isso; a grande arte nunca o é. O fazer arte envolve uma forma própria e coerente de linguagem, mais ou menos dependente ou livre de convenções, esquemas ou noções temporalmente definidos que precisam ser aprendidos ou trabalhados através do ensino ou de um período longo de experimentação individual. A linguagem da arte, materialmente incorporada em tinta, linha sobre tela ou papel, na pedra, ou barro, plástico ou

metal nunca é uma história dramática ou um sussurro confidencial (2016 [1971], p. 7).

Nochlin, de igual modo, refere que nestes contextos de grande adversidade, foram muito poucas as mulheres que, a partir de meados do século XVI, conseguiram desenvolver actividades artísticas como profissionais. Em geral, as poucas mulheres que exerciam a profissão de artista eram filhas de pintores bem-sucedidos, ou tinham familiares próximos envolvidos nas profissões relacionadas.

Este facto, leva à conclusão de que a arte não é uma atividade livre, realizada por um indivíduo dotado de qualidades, mas é antes uma actividade que acontece num contexto social determinado, e que é mediado por instituições sociais específicas como as academias de belas-artes, os museus, as galerias, e a história e a crítica de arte, que produzem e reproduzem linguagens, conceitos e mecanismos, que não se encontram acessíveis a todas as pessoas, e que durante grande parte da história da arte excluíram as mulheres.

No entanto, frequentemente, ao longo da história da arte, o corpo feminino foi amiúde usado indevidamente como objecto e mercadoria, não tendo sido verdadeiramente retratadas as histórias vividas pelas mulheres a partir dos seus próprios pontos de vista. O modo estereotipado como a sociedade ocidental representou as mulheres ao longo de séculos, começou a ser tema de trabalhos artísticos que criticavam e condenavam esse modelo, por não dar visibilidade às realidades vividas pelas mulheres. É importante destacar que a grande maioria das artistas mulheres, a partir dos anos 1960, passaram a ser o sujeito e o objecto dos seus trabalhos, na medida em que são simultaneamente os modelos e as criadoras das obras.

A segunda vaga do movimento feminista, a partir dos anos 1960, analisou a distribuição dos papéis de género nos diversos sectores sociais e culturais, desencadeando reflexões e debates que levaram à criação de leis e oportunidades para que muitas artistas, escritoras, jornalistas e compositoras, pudessem representar nas suas obras a insatisfação que sentiam relativamente às suas condições enquanto mulheres, sob o domínio patriarcal. Muitas

mulheres artistas recorreram às suas experiências sociais e histórias de vida, como inspiração das suas obras.

No livro *O Segundo Sexo* (1970), Simone de Beauvoir (França, 1908-1996), a autora contrasta a essência fixa da feminilidade mítica com a diversidade da vida contemporânea, expondo o pensamento patriarcal. Beauvoir advoga que:

A sujeição da mulher à espécie, os limites de suas capacidades individuais são fatos de extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade; a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o Outro? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana (1970, p. 57).

É comum ver nos livros de história descrições de grandes descobertas médicas, científicas, tecnológicas, artísticas, literárias, e até mesmo de jogos audiovisuais de entretenimento, criados por mulheres, no entanto, os créditos de tais invenções são atribuídos aos seus maridos, colegas de trabalho, entre outros homens. Na área da informática, por exemplo, a matemática Ada Lovelace, inventora do primeiro software para computadores, teve durante muito tempo a autoria da sua criação desmentida por historiadores homens, que chegaram a afirmar que a cientista era maníaco-depressiva e sofria alucinações inacreditáveis (Jordan, 2016). Outro exemplo de invisibilização e apagamento das mulheres da história é a autoria do grande clássico da literatura “Frankenstein”, publicado anonimamente por Mary Wollstonecraft Shelley em 1818, e cuja autoria foi atribuída ao seu marido Percy Bysshe Shelley (Jordan, 2016).

A escritora Heloísa Buarque de Hollanda (Brasil, 1939) relata que no Brasil, o movimento antropofágico teve como origem o facto da pintora Tarsila do Amaral (Brasil, 1886-1973) ter presenteado o seu marido Oswald de Andrade com o quadro *Abaporu*, 1928. Mais tarde, o marido inspirou-se na antropofagia, a ideia central da pintura, como conceito principal do manifesto e movimento

antropofágico. Deste modo, podemos afirmar, sem exageros, que levou muito tempo até que as mulheres se “rebelassem” e reivindicassem os seus lugares no campo da arte (Hollanda, 2017).

O Dicionário da Crítica feminista define o termo “Herstory” como o uso paródico do substantivo masculino “his-story” (em inglês), designadamente:

Termo cunhado pelo feminismo para designar a teorização e a documentação da experiência, da vida e da linguagem das mulheres (Humm, 1989: 97). O uso paródico do termo «Herstory» em língua inglesa surge com a tomada de consciência do desajustamento entre a linguagem e a realidade a que esta se refere, nomeadamente a omissão do papel desempenhado pelas mulheres como agentes sociais na História. O termo pretende, ainda, chamar a atenção para a censura existente na própria linguagem patriarcal ao evidenciar o uso do masculino como genérico — «his-story» (...). O objectivo das historiadoras feministas é duplo: por um lado, pretendem dar às mulheres um lugar na História e, por outro, devolver a História às mulheres (Macedo, p. 57).

Portanto, “Herstory” é um termo moldado pelo feminismo para teorizar, dar visibilidade e documentar as experiências de vida e as histórias das mulheres. O termo surgiu pela primeira vez na antologia *Sisterhood is Powerful*, em 1970, editada por Robin Morgan¹, que consistia em um conjunto de textos feministas do Movimento de Libertação das Mulheres, desta época (Wikipédia – Herstory, 2020).

O termo “Herstory” também é uma forma de advertência, e chamada de atenção, para a linguagem patriarcal que faz uso de expressões masculinas de forma genérica e universal, como o “history”. Nesse sentido, este termo resulta de uma reflexão crítica sobre a invisibilidade da mulher na linguagem como

¹ Robin Morgan (EUA, 1941) é uma poetisa, autora, teórica e ativista político americana, jornalista, professora e ex-atriz infantil. Desde o início dos anos 1960, ela é uma integrante feminista radical fundamental do Movimento de Mulheres Americanas e líder no movimento feminista internacional. A sua antologia de 1970, *Sisterhood is Powerful*, foi amplamente creditada por ajudar a iniciar o movimento feminista contemporâneo nos EUA e foi citada pela Biblioteca Pública de Nova Iorque como “um dos 100 livros mais influentes do século XX”. Escreveu mais de 20 livros de poesia, ficção e não-ficção e também é conhecido como editor da revista Ms (Wikipédia – Robin Morgan, 2020).

reflexo da sua subordinação nas sociedades patriarcais, e da necessidade de inscrever as narrativas, experiências e vivências das mulheres em todos os foros políticos, culturais e sociais.

De acordo com Susana Bornéo Funck:

Narrativas não são apenas relatos ou representações de acontecimentos reais ou ficcionais. Como amplamente discutido na teoria feminista e nos estudos do discurso, narrativas – sejam elas verbais, visuais ou sonoras – são construções ideológicas que estabelecem parâmetro de subjetivação e que acabam por determinar nossa maneira de ser no mundo (2014, p. 21).

De facto, as histórias de vida das pessoas presentes nos mais diversos *media* como a literatura, o cinema, e a internet, moldam também as nossas próprias identidades. As experiências quotidianas constroem-nos como pessoas em cada momento das nossas vidas, seja no foro profissional ou no privado, entre outros. Dar a conhecer tais histórias contribui tanto para o empoderamento feminino como para a nossa existência como pessoas.

A partir sobretudo da década de 1960, os relatos e narrativas no mundo da arte de mulheres desrespeitadas, usadas, censuradas, mortas, ou que foram alvo de toda a sorte de actos impensáveis, ao longo de décadas, séculos e até milénios, pelo modelo patriarcal e dominador masculino, ao serem denunciadas contribuíram para as conquistas alcançadas pelas mulheres, nos séculos XX e XXI, em todas as esferas sociais. No entanto, ainda há muitas acções e mudanças sociais que devem ser levadas a cabo, e divulgadas, relativamente à desigualdade de género.

Salienta-se que ao longo da minha investigação o conceito operativo de “herstory” é utilizado para:

1 – Dar visibilidade através do meu trabalho artístico a mulheres provenientes de diversos meios sociais, geracionais, geopolíticos, étnicos, entre outros, e às suas histórias de luta, conquistas e frustrações. Nesse sentido, tive sempre em atenção nas minhas análises a questão da raça, etnia e classe social, (feminismo interseccional). Para responder a este objectivo realizei as obras Cachos ao vento I, Cachos ao vento II, Censurada, Reflexos e A estrangeira.

2 – Analisar quais as consequências das histórias de vida pessoais (“herstories”) das mulheres artistas no seu processo criativo. As obras de Lygia Clark, por exemplo, reflectem profundamente as suas experiências de vida no Brasil das décadas de 1960 e 1970. A ditadura militar no Brasil que a levou a exilar-se em França instigou-a a desenvolver uma linguagem estética sensorial.

3 – Compreender de que modo o contexto político de censura no Brasil e a misoginia em geral, se reflectem nas obras produzidas pelas mulheres artistas. Neste âmbito, considero um trabalho artístico como uma “herstory”. Pensemos, por exemplo, no modo como a imagem da mulher como objeto de consumo promovido pelos meios de comunicação de massa e a história político-social do Brasil nas décadas de 1970 a 1980, inspirou diversas obras de Lygia Pape. As obras de Adriana Varejão e Márcia X. retratam as experiências vividas entre mulheres de diferentes meios sociais e o estereótipo criado, difundido e arraigado na mente colectiva.

Nesse sentido, posso afirmar, que no decorrer da minha investigação o conceito de “herstory” não é meramente uma expressão do individual mas é também o reflexo das experiências das mulheres enquanto colectivo, ou seja, das “herstories”. Aqui poderei convocar o conceito de estruturação de Anthony Giddens e Philip Sutton, nomeadamente: “O processo bidirecional pelo qual moldamos o nosso mundo social através das nossas ações individuais, mas, [simultaneamente], somos nós mesmos remodelados pela sociedade” (Giddens & Sutton, 2012).

Por conseguinte, ao longo da minha análise, as histórias de vida individuais das mulheres entrecruzam-se com as suas histórias colectivas, não podendo ser traçada uma delimitação clara e precisa entre o individual e o colectivo, ou seja, a micropolítica do pessoal entrelaça-se com a escala mais ampla do político, institucional. E aqui, o conceito de o pessoal é político, deverá ser convocado. De acordo com Teresa Furtado (2014), o estribilho “o que é pessoal é político”, consagrado como grito congregador da Segunda Vaga:

(...) traduz a concepção de que a experiência pessoal é passível de análise em termos políticos e o reconhecimento do facto de o poder masculino ser exercido e reforçado através de instituições pessoais como o casamento, a educação das crianças e as práticas sexuais. (...) as experiências de opressão das mulheres na intimidade – no foro doméstico, por exemplo – não deverem ser encaradas como experiências isoladas e ocasionais, mas como o resultado sistemático de desigualdades estabelecidas por via das instituições e estruturas sociais integradas no sistema patriarcal (Furtado, 2014, pp. 152, 156).

Saliento, igualmente, que estas designações não pretendem ser essencialistas, no sentido de crer que existe uma linguagem ou essências femininas, mas porque acredito na necessidade de uma perspectiva histórica, cultural e política que se foque e centre também nas experiências, histórias e vivências das mulheres. Lamentavelmente, estas têm sido ao longo da história sistematicamente excluídas nos mais diversos foros sociais, culturais e políticos, desde a ciência, política e saúde até às artes e humanidades.

Capítulo II – O período da ditadura militar brasileira (1964-1985) e a fuga dos artistas à censura

No dia 31 de Março de 1964, no Brasil, um golpe militar destituiu do poder a democracia de João Goulart para implantar a ditadura das Forças Armadas. A ditadura militar no Brasil foi marcada pela falta de democracia e liberdade de expressão. Era um regime autoritário que não permitia qualquer oposição ou crítica política vinda de outras partes da sociedade. As artes, durante a ditadura, foram um meio pelo qual o povo podia manifestar-se, embora nem sempre de forma bem-sucedida, para evitar a censura da época. As manifestações públicas nas ruas, e praticamente qualquer forma de oposição ao governo foram proibidas, principalmente durante o governo do General Emílio Médici (Memórias da Ditadura, 2018).

No auge da repressão, muitos intelectuais brasileiros foram obrigados a fugir, esconder-se e encontrar formas de sobreviver. E, se por um lado a censura

fez interromper a produção cultural do país, paralisando grande parte dos sectores de entretenimento e cultura, em contrapartida, a Ditadura Militar estimulou a criatividade de quem a viveu e experienciou. Foi preciso criar metáforas, trocar nomes, e usar eufemismos. Este foi o período mais fértil da produção cultural do país. Foi o tempo da linguagem cifrada, das críticas nas entrelinhas e da ironia dos *cartoons*. No âmbito da música, cinema, teatro, literatura e artes visuais, o Golpe de 1964 deixou marcas e transformou a identidade cultural do Brasil (Memórias da Ditadura – Artes Plásticas na Ditadura, 2018).

A forte censura e a repressão provocaram nos artistas brasileiros a necessidade de abordar o contexto político que o país enfrentava, colocando-se muitas vezes em perigo de serem presos e torturados, ou até mesmo mortos pelas forças militares actuates do governo. Os artistas tiveram que sobreviver ao regime para poderem comentar e criticar o padrão social repressivo em que estavam vivendo. O cinema, a televisão, a literatura, o teatro, as artes plásticas e, sobretudo, a música foram os principais meios de expressão artística da época. Face à ditadura repressiva, grande parte do povo insatisfeito respondeu com uma forte oposição. Os artistas desta época engajados politicamente, desafiaram o regime da ditadura. Frequentemente, a censura barrava o acesso à informação forçando os artistas a viver no exílio. E levou algum tempo até que o povo retomasse o hábito de ir às ruas para se manifestar e exigir os seus direitos (Memórias da Ditadura – Artes Plásticas na Ditadura, 2018).

A implicância dos censores era bastante arbitrária. Por diversas vezes a censura atingiu um nível surreal de proibições, tendo uma delas sucedido quando o então Ministro da Justiça, Armando Falcão, do governo Geisel, proibiu que o ballet *O Lago dos Cisnes* fosse exibido em 1976 na TV, pois seria encenado pela companhia Bolshoi, oriunda da União Soviética (Memórias da Ditadura). É importante lembrar que a Guerra Fria dividia o mundo nesse período, e o Brasil tinha uma forte ligação e colaboração com os EUA. A directora do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura da USP, Cristina Costa, em entrevista ao portal de notícias UOL afirma que:

[Os censores] não tratavam a arte como forma de revolução. Mas os laudos da censura eram, muitas vezes, justificativos para vetos que já estavam definidos para determinados autores, atores e temas. A censura, antes de tudo, é uma relação de poder entre pessoas e não do censor quanto ao texto. O texto é só um pretexto. O Estado precisava achar algo para demonstrar que tinha poder. Então, nem sempre faz sentido porque não é o que importa. É a relação de poder, o medo da repressão e do prejuízo económico (Uol notícias, 2013).

Durante o período da ditadura a produção brasileira de artes plásticas, como refere a página na Internet Memórias da ditadura:

(...) reflectiu não só o inconformismo com o regime autoritário, como também as mudanças artísticas pelas quais o mundo passava na época. Se, durante os anos 1950, podemos encontrar a presença de optimismo na arte nacional em relação ao desenvolvimento do país, nos finais dos anos 1960 a palavra de ordem era romper com todos os padrões do regime autoritário (Memórias da ditadura – Artes Plásticas na Ditadura [s.d.]).

Na ditadura, o conflito entre a função política da arte e o seu valor estético entrou em erupção. Alguns artistas defendiam a arte como instrumento de luta, outros priorizavam o seu valor estético. De acordo com Buarque de Hollanda:

Era, no fundo, uma briga que começou na Grécia e, ao longo da História, foi para lá e para cá. Um personagem forte foi Glauber Rocha. Ele repetia: “Não vou falar, a minha estética é que tem que falar” (2014). Em meio a uma censura que chegou a colocar em risco a vida de muitos artistas e o exílio de tantos, as artes visuais precisaram de se reinventar, sem se preocupar em transmitir mensagens fáceis e diretas através das obras. Artistas experimentavam radicalmente outras linguagens e não havia mais uma forma limitada de atuação, como por exemplo, a pintura ou escultura. Agora o artista criava performances, cartazes e pichações. O que importava era o conceito, a leitura que o artista fazia da realidade. A resistência à ditadura, nesse campo, começava pela reeducação do olhar (2018).

De igual modo, durante o regime militar no Brasil, de 1964 a 1985, as mulheres comprometidas com o movimento feminista internacional necessitaram de colocar temporariamente de lado o discurso sob temas feministas centrais como a liberdade sexual e o direito ao divórcio das mulheres, para se concentrarem no tema da liberdade política. De acordo com o site Memórias da Ditadura:

(...) não dá para dizer que a vanguarda brasileira não tenha sido afetada pelo regime militar. A falta de liberdade para a produção artística e a desestruturação do sistema das artes plásticas no Brasil – com o exílio da crítica, a perseguição dos artistas, entre outros fatores – culminaram numa mudança profunda do significado da arte no país. O chamado “fim das vanguardas” foi percebido mundialmente na década de 1970, mas seu efeito foi particular no Brasil, também por causa do período político (Memórias da Ditadura – Artes Plásticas na Ditadura [s.d.]).

Os conceitos que nortearam a produção brasileira no campo das Artes Plásticas durante a Ditadura Civil-Militar provinham frequentemente da produção de artistas e intelectuais que formaram uma das mais importantes frentes de combate e resistência ao governo. Em tal contexto, muitos dos artistas não realizavam mais obras destinadas à contemplação, mas propunham obras que deviam ser vividas e experimentadas por meio da participação do público. Ultrapassada a retração inicial, provocada pelo Golpe de 1964, o processo de redimensionamento estético levado a cabo por muitos artistas, recorreu à assimilação das correntes internacionais como a arte *pop* e o novo realismo francês, e a imersão nas vivências e nas manifestações populares no âmbito do contexto político imediato de resistência ao regime militar. O professor de artes plásticas da Universidade Federal de Minas Gerais, Rafael Alvez refere que:

O Ato Institucional no. 5 combinou refluxo e radicalismo no campo das Artes Plásticas. Diversos artistas saíram do País: Hélio Oiticica, Lygia Clark, Rubens Gerchman, Antônio Dias, Franz Krajcberg, Sérgio Camargo, entre outros. Para quem permaneceu, a arte passou a ser uma aventura radical, dramática e cheia de riscos (Alves, 2011, p. 1).

Foram muitas as mulheres artistas brasileiras que neste período realizaram trabalhos artísticos de relevo tais como: Mara Alvares (Porto Alegre, Brasil, 1948), Claudia Andujar (Neuchâtel, Suíça, 1931), Martha Araújo (Alagoas, Brasil, 1943), Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, Brasil, 1938), Lygia Clark (Belo Horizonte, Brasil, 1920 – 1988), Analívia Cordeiro (São Paulo, Brasil, 1954), Liliâne Dardot (Belo Horizonte, Brasil, 1946), Lenora de Barros (São Paulo, Brasil, 1953), Iole de Freitas (Belo Horizonte, Brasil, 1945), Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro, Brasil, 1933), Carmela Gross (São Paulo, Brasil, 1946), Anna Maria Maiolino (Scalea, Itália, 1942), Marcia X. (Rio de Janeiro, Brasil,

1959-2005), Ana Vitória Mussi (Laguna, Brasil, 1943), Lygia Pape (Nova Friburgo, Brasil, 1927-2004), Letícia Parente (Salvador, Brasil, 1930-1991), Wanda Pimentel (Rio de Janeiro, Brasil, 1943), Neide Sá (Rio de Janeiro, Brasil, 1940), Regina Silveira (Porto Alegre, Brasil, 1939), Teresinha Soares (Araxá, Brasil, 1937), Amelia Toledo (São Paulo, Brasil, 1926 – 2017), Celeida Tostes (Rio de Janeiro, Brasil, 1929-1995) e Regina Vater (Rio de Janeiro, Brasil, 1943) (Fajardo-Hill & Giunta, 2016).

A escolha como estudo de caso das artistas Lygia Clark e Lygia Pape deve-se a terem sido as principais fundadoras do movimento neoconcreto brasileiro, além de serem aquelas com mais expressão durante o regime militar no Brasil. Outro ponto motivador são as temáticas e práticas inovadoras de ambas na medida em que criaram uma arte que interage com o espectador. Clark criou uma obra sensorial que é actualmente usada no campo da terapia com pacientes psiquiátricos, bem como um conjunto de trabalhos que suscitam reflexões e posicionamentos ambíguos, irónicos e críticos ao império patriarcal e cenário político brasileiros.

II.1. Lygia Clark e a arte participativa

Lygia Clark (Brasil, 1920-1988) foi uma artista brasileira nascida em Belo Horizonte em 1920, tendo-se mudado para o Rio de Janeiro, em 1947, onde iniciou a sua aprendizagem artística sob a orientação do arquitecto paisagista Roberto Burle Marx e da artista Zélia Salgado. Em 1950, Clark viaja para Paris, cidade onde fica até 1952, e estuda com Arpad Szènes, Dobrinsky e Fernand Léger. Clark é também uma das fundadoras do Grupo Frente, em 1954, tendo-se dedicado ao estudo do espaço e da materialidade do ritmo. A artista abandona a pintura e começa a utilizar materiais industriais como, por exemplo, chapas metálicas e dobradiças, explorando a sua tridimensionalidade. De facto, “A poética da artista caminha no sentido da não representação e da superação do suporte e a artista propõe a desmistificação da arte e do artista, e a desalienação do espectador, que finalmente compartilha a criação da obra” (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras – Lygia Clark, 2019).

Igualmente, em 1980, Clark refere:

Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido da nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora (Clark *apud* Dunn, 2008).

No trabalho da artista podem-se destacar três fases: o Neoconcretismo; as poéticas do corpo e a sensorialidade, e, por último; a arte terapêutica. Na vida e obra de Clark, salienta-se ainda que ela não era uma artista que se isolava, vindo a sua inspiração do anseio por uma nova expressão de arte, que rejeitava os antigos paradigmas, e oferecia ao público a possibilidade de interacção com a obra. Nesse sentido, pode-se afirmar que a artista recusava ser o foco da atenção e desejava dar a oportunidade ao público de interpretar e participar na própria obra, de acordo com a vontade e criatividade de cada espectador. As suas obras tornam-se em actos em que o público é convidado a participar num jogo, afastando-se do sistema de arte convencional e, também, da lógica do mercado de arte, da produção e circulação das obras como produtos de

consumo. Segundo a artista “Todo o meu processo tem sido de unir arte e vida” (Clark & Oiticica, *Cartas*, 1998).

Nesse sentido, Clark ao trazer o espectador para a criação artística, desloca a arte do território estático do objecto para um lugar de participação activa.

A obra mais conhecida de Lygia Clark, *Bichos* (1962, Fig. 1), convida as pessoas a participarem e modificarem um gesto iniciado pela própria artista. A artista rompe com as estruturas tradicionais, e traz para a arte a experiência sensorial do contacto, da materialidade, do tacto, não sendo vedada a ninguém a oportunidade de uma libertação através da participação na obra.



Fig. 1 – Lygia Clark. *Bicho em Si*, 1962. Alumínio, 20x22x15cm. Coleção Galerie Natalie Serroussi.

Clark retorna a Paris em 1968, onde permanecerá até 1976, exilando-se do Brasil. A sua estadia em Paris coincide com momentos importantes de mudança da sua produção artística. A artista mantém-se informada sobre a situação política do seu país, principalmente, por meio das cartas trocadas com familiares e amigos como Hélio Oiticica, artista com quem mantinha um

relacionamento mais próximo. De igual modo, Clark inspira-se nas notícias de perseguições, torturas e desaparecimentos, na medida em que alguns dos seus amigos estavam exilados, presos ou internados em instituições de saúde mental.

O curador de arte latino-americana no MoMA, em Nova Iorque, Luis Pérez-Oramas, refere durante uma entrevista para a revista Vogue Brasil que a passagem para a fase sensorial de Lygia Clark aconteceu em 1966, após ser vítima de um acidente de carro:

Ela quebrou o pulso, e o médico colocou um saco plástico na região fraturada para manter o calor. Lygia tirou o saco e o encheu de ar, inserindo uma pedrinha dentro dele. Foi assim que inventou o seu primeiro Objeto Sensorial, que viria a ser um marco de sua carreira (Pérez-Oramas, 2014).

O curador refere também que as obras sensoriais ganharam maior impulso e expressão após o retorno da artista a Paris para fugir do regime militar brasileiro. Pérez-Oramas afirma ainda que: “Lygia mergulhou na questão do coletivo. Teve a sorte de estar em Paris logo após maio de 68, um momento de repensar o mundo como um todo” (2014).

O interesse de Clark pela psicanálise cria uma nova relação entre o vivenciamento da arte por meio de experiências sensoriais e o seu uso terapêutico. As suas obras propõem ao espectador uma experiência solitária através da busca do seu próprio Eu. A obra *Máscara Abismo* (1968, Fig. 2), é um exemplo das obras que a artista realizou nesta sua nova etapa. Esta é composta por um saco de rede sintética que por sua vez envolve um saco de plástico cheio de ar que tem como função ser colocado sobre o rosto do utilizador. O saco, que se estende do rosto ao peito evocando a tromba de um animal, e ao qual pode ser acoplado um objecto, tem como finalidade ampliar e potenciar a capacidade sensorial do rosto. Deste modo, a experiência estética vai abraçar a experiência sensorial e estimular o uso do tactopelo público, libertando as “fantasmagorias do corpo”, como refere Clark (Wikipédia – Lygia Clark, 2019).

Deste modo, penso que é pertinente recorrer ao conceito de *Herstory* no âmbito da análise da obra desta artista, na medida em que as suas obras reflectem profundamente as suas experiências de vida – *Herstories*. Os flagelos vividos ao longo das décadas de 1960 e 1970 no Brasil, são o motor que a instigou e induziu a desenvolver uma nova linguagem estética: a linguagem sensorial. A presidente do Círculo Psicanalítico da Bahia e do Círculo Brasileiro de Psicanálise, Cibele Prado Barbieri, afirma durante a Conferência de abertura da XIX Jornada do Círculo Psicanalítico da Bahia, em 2007, que: “A possibilidade de trabalhar, com seu auxílio, as questões da mulher e da criação artística pareceu-me interessante para esta jornada em que, mais uma vez, articulamos Arte e Psicanálise” (2007).



Fig. 2 – Lygia Clark. *Máscara Abismo*, 1968. Fonte: MOMA.

O seu trabalho foi central para o pensamento contemporâneo, na medida em que a primazia do objecto foi rejeitada a favor da interacção participativa do espectador, trazendo novas problematizações sociais para o foro da arte (Enciclopédia Itaú Cultura – Lygia Clark, 2019).

Acresce ainda o facto dos horrores da época de um Brasil censurado estarem tão próximos da artista, tendo amigos a fugir do regime militar como Rubens Gerchman, Antonio Dias e Hélio Oiticica, com os quais trocava cartas frequentemente. Nesse sentido, era imperativo para a artista buscar soluções para amenizar tanto sofrimento, trauma e opressão através de uma arte terapêutica. De modo indirecto, por meio da sua poética, a artista oferece ao espectador a possibilidade de descobrir por si mesmo a potência da sua própria força criativa, e de exteriorizar a dor sofrida no seio do cenário político devastador da altura. Nesse período, até 1981, a artista realiza pontualmente trabalhos como terapeuta e passa a receber e atender as pessoas na sua casa, em Copacabana. Referindo-se à possibilidade de atender o público em uma clínica, escreve numa carta endereçada a Hélio Oiticica: “Para alguém como eu que fez arte para sair do hospital, acabar por lá seria incrível” (Clark & Oiticica, 1971, p. 190).

II.2. Lygia Pape e a Identidade nacional

Outra das artistas que se destacou durante o regime militar foi Lygia Pape (Brasil, 1927-2004), nascida em Nova Friburgo, no Rio de Janeiro, em 1927. Em 1954, juntamente com Lygia Clark e Hélio Oiticica, funda o Grupo Frente. Escultora, gravadora e cineasta, na década de 1950 estudou com Fayga Ostrower no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). No final deste período, inicia a trilogia de livros de artista composta pelas obras *Livro da Criação*, *Livro da Arquitetura* e *Livro do Tempo*.

A partir dos anos 1960, cria guiões, faz edição e realização cinematográficas, e programação de filmes do cinema novo. O seu trabalho artístico é pautado pela liberdade com que experimenta e manipula as diversas linguagens e formatos artísticos, e por incorporar o espectador como agente activo da própria obra. Nesse sentido, as suas experimentações podem ser comparadas às de Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark. Embora mais associada ao Neoconcretismo, parte da produção artística de Pape vincula-se a questões relativas à construção de uma “identidade nacional” (Imbroisi, 2017).

Entre as suas obras de maior expressividade artística, podemos destacar: *Poemas visuais, língua apunhalada*, (1968, Fig. 3), *Eat Me – A gula ou a luxúria?* (1976, Fig. 4) e *Mantos Tupinanbás* (2000, Fig. 5).

Em *Poemas visuais, língua apunhalada*, realizada durante a ditadura militar no Brasil, a artista faz uma crítica ao silêncio e à manipulação e censura pelo estado brasileiro das informações e notícias dos jornais. Pape refere sobre a ditadura: “Nessa obra, estou falando da censura. Há também das colunas de jornais, o meio de ter acesso à informação, mas que, naquela época, era uma informação cortada, e é como se eu estivesse cortando a língua das pessoas” (Cypriano, 2003).

A obra da artista pode ser analisada a partir de duas perspectivas: o movimento feminista de segunda vaga, e, igualmente; a censura instaurada no Brasil decorrente do regime militar. No respeitante aos movimentos feministas, pode-se afirmar que na primeira vaga as mulheres lutavam pela conquista de

direitos políticos, e, na segunda, as feministas preocupavam-se, particularmente, com o fim da discriminação e a verdadeira igualdade entre homens e mulheres (Mattioli, 2017, p. 766).



Fig. 3 – Lygia Pape. *Língua apunhalada*, 1968. Fotografia, dimensões variadas, s/col.identificada.

São vários os autores que analisam esta obra de Lygia Pape como reflectindo “indícios da opressão vivenciada historicamente no cotidiano feminino. Em uma espécie de arqueologia da arte memorialística” (Teixeira, 2012, p. 67). No âmbito de entrevista realizada à autora pelo jornal Folha de São Paulo, em 1996, destacam-se como motivações principais das suas obras: as opressões vivenciadas historicamente pelas mulheres; os seus espaços de fala escassos, e, por último; a supressão dos direitos políticos e individuais instaurados pela ditadura militar brasileira (Folha de São Paulo – Lygia Pape corre os riscos da invenção, Fioravante, 08/10/1996). Nesse sentido, pode-se afirmar que se trata de um duplo silenciamento das mulheres: a censura e a desigualdade entre os sexos.

A obra *Eat Me: a gula ou a luxúria?* (1976, Fig. 4), trata do modo como a imagem da mulher é utilizada, frequentemente, como objecto de consumo pelos

meios de comunicação de massas, e os materiais utilizados são calendários de mulheres nuas, cabelos, batons, maçãs, loções afrodisíacas, seios postiços, saquinhos de papel em vitrines e textos feministas. Durante a entrevista à revista *Super Star*, em 1975, Pape afirma:

Os elementos consignados para este projecto referem-se à mulher-objeto e seu uso no consumo: fruto codificado de um comportamento que impregna a visão da sociedade de consumo de massa em moldes patriarcais. Não é um discurso ou uma tese. Desdobro o projecto ao nível de uma epidermização de uma ideia: o sensorio como forma de conhecimento e de consciência. Utilizo a contra leitura. Ou o espaço topológico” (Proença, 1975).

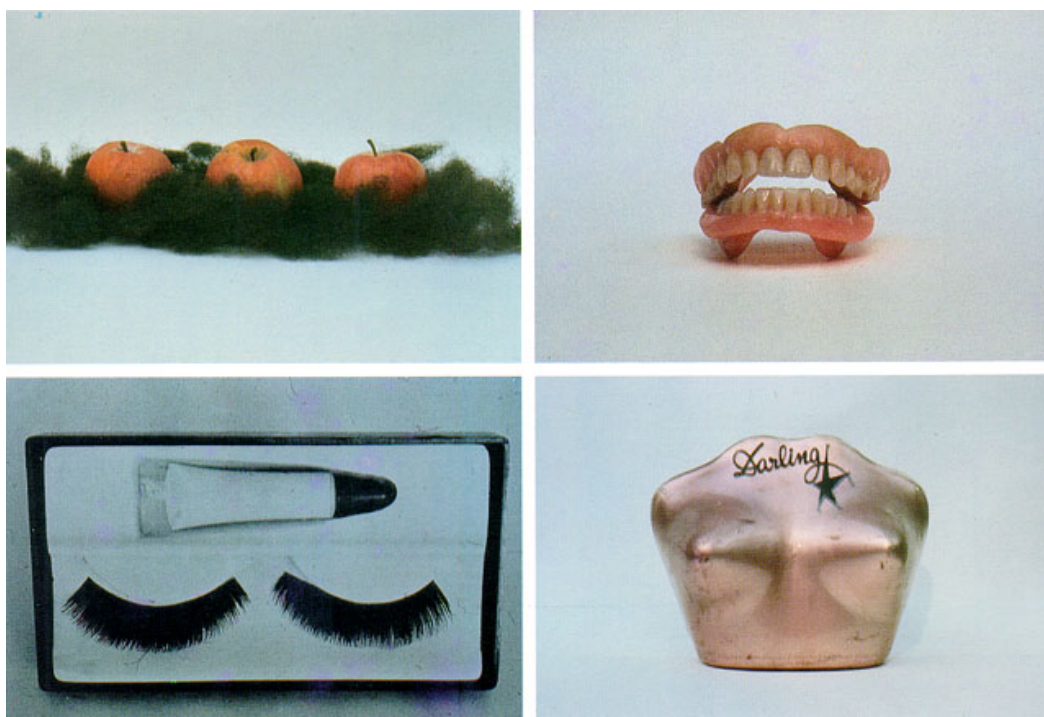


Fig. 4 – Lygia Pape. *Eat Me – A Gula ou a Luxúria?*, 1976. Reprodução fotográfica, dimensões variadas, s/col.identificada.

A ambivalência nas peças desta obra de Pape parte da ideia recorrente de associar fome, sexo, e corpo das mulheres, pelos *media* nas sociedades de consumo actuais. Para representá-la a artista cria um espaço codificado por um conteúdo semântico associado à sedução e ao consumismo, que recorre a objectos de embelezamento do quotidiano feminino e a símbolos culturais associados às mulheres tal como são, disso exemplo, as maçãs que possuem

um significado bíblico associado ao pecado de Eva. A obra *Eat Me* evoca a série de gravuras *Tropicália* (1968-1969) de Regina Vater, onde a artista representa corpos de mulheres fragmentados inseridos em paisagens naturais do Brasil. Estas paisagens, eram muito utilizadas na época da ditadura militar como glorificação nacionalista. Em entrevista para a revista Select, Vater afirma:

Em *Tropicália*, o corpo feminino aparecia sem cabeça, inserido na paisagem tropical, numa estética quase pop. Ali era onde eu procurava exprimir nossa vitalidade ensolarada, inspirada em nossa estética popular, digerindo e regurgitando Wesselmann, a quem eu muito admirava. Alguém falou, na ocasião de minha mostra na Petit Galerie, que não ter cabeça era um testemunho ao fato de as mulheres daquela época serem proibidas de pensar (Alzugaray, 2018).



Fig. 5 – Regina Vater. *Tropicália*, 1968. Serigrafia. Fonte: Select Art.



Fig. 6 – Regina Vater. *Tropicália*, 1968. Serigrafia. Fonte: Instituto de história da arte

Mais recentemente, em 1996, Pape preocupou-se com a identidade de outras minorias, como a dos índios. A este respeito, o jornalista Celso Fioravante, refere que:

Em 1996, Lygia Pape propõe uma instalação que tem como temática o manto que os índios Tupinambás, antigos habitantes do Rio de Janeiro, faziam com as penas vermelhas do pássaro Guará, e que eram símbolo de majestade. A obra é uma homenagem ao crítico Mário Pedrosa (1900-1981) e consiste em uma montagem fotográfica da Lagoa Rodrigo de Freitas, coberta sob uma gigantesca nuvem de fumo vermelho pairando sobre a cidade, como se os tupinambás reivindicassem o seu direito àquela terra. Na mostra realizada no Centro Cultural São Paulo - Espaço Caio Graco, foi colocada no centro de uma sala uma corda trançada e rústica e, por baixo, um espelho com baratas. É o que restou do manto

tupinambá. A ideia é resgatar a impossibilidade do índio brasileiro, mas sem muita retórica. E a barata não tem retórica alguma. Você olha e tem aquela repulsa. É um pouco a relação que em geral as pessoas têm em relação ao índio (Folha de São Paulo, 1996).

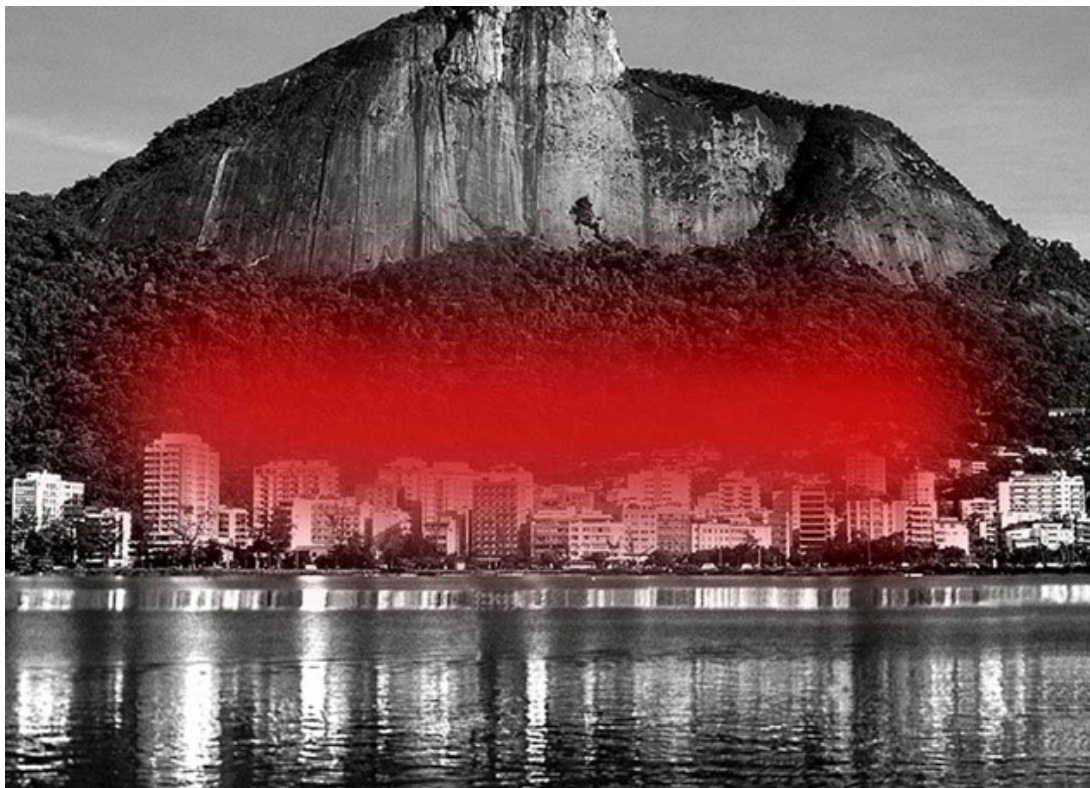


Fig. 7 – Lygia Pape. *Manto Tupinambá*, 1996. Manipulação fotográfica, dimensões variadas, s/col.identificada.

Ao analisar esta obra de Pape, podemos perceber a sua preocupação com a identidade nacional, nomeadamente, as raízes brasileiras e a história do Brasil pré-colonial. Nesta obra, a artista procura manter viva a história do Brasil, as suas raízes indígenas, que têm vindo a desaparecer. Lamentavelmente, estas raízes são amiúde exploradas pelo sector turístico como sendo, sobretudo, coisas exóticas. Salienta-se, que os rumos que o país tomou com a ditadura e, posteriormente, com a intensificação da desigualdade entre os sexos e contra os direitos humanos, laborais, ambientais, dos indígenas e dos

afrodescendentes, teve como resultado o desaparecimento de algumas tradições nacionais.

Numa entrevista, em 1998, a artista afirma a sua posição em relação às raízes culturais brasileiras e adota uma atitude irónica ao referir já ter imaginado uma performance em que cavaría um grande buraco e ficaria dentro deste: “Quando as pessoas perguntassem: que é que você está fazendo aí em baixo? eu responderia: estou procurando as raízes brasileiras” (Carneiro e Pradilla, 1998, p. 78).

De igual forma, Pape declara abertamente o seu gosto pela ambiguidade nos seus trabalhos, e em uma entrevista concedida ao jornalista Divino Sobral afirma:

Eu gosto de ambiguidade. Não gosto da arte fechada em si mesma. Detesto verdades absolutas. Não é que seja uma pessoa ambígua, sou muito clara naquilo que quero dizer; mas, ao mesmo tempo, tenho horror em ser catalogada, ficar dentro de determinado rótulo. Não faz parte da minha natureza. Tanto que o pré-socrático que mais amo é Heráclito, o fluir perene, o rio que nunca banha a mesma margem, ou a imagem do foco em constante mutação. Me identifico muito com o Heráclito, por causa desse fluir. O Hélio Oiticica uma vez me disse uma coisa interessante sobre isso que você colocou muito bem, que tem um fio condutor como se eu tecesse uma rede que vai levando todas essas experiências. Acho importante na arte esse espaço de abertura para o outro. A medida em que crio uma ambiguidade, estou permitindo a você também participar do trabalho à sua maneira e não de uma única que eu determinaria. Abomino um ser fechado, duro, absoluto, imóvel e imutável (Sobral, 1998).

Capítulo III – O período pós-ditadura: corpo, lugar de fala, decolonialidade e interseccionalidade

A pensadora Heloísa Buarque de Hollanda, pós-doutora em Sociologia da Cultura pela Universidade Columbia e coordenadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC/UFRJ), afirma no decorrer de uma entrevista realizada no âmbito da Exposição *Género na Arte: Corpo, Sexualidade, Identidade, Resistência*, no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa, Portugal, em 2017, que durante a amnistia pós regime militar no Brasil “as mulheres não falaram mais nada além do corpo” (Rechena & Furtado, 2017).

O mesmo sucedeu após o período da ditadura militar, em que artistas como Adriana Varejão e Márcia X focaram as suas obras na temática do corpo das mulheres no âmbito da colonialidade e do patriarcado. As temáticas do colonialismo, sexismo e racismo encontram-se presentes nas obras de muitas artistas brasileiras e os seus trabalhos podem ser analisados a partir da perspectiva pensamento decolonial. Tal como refere Thaís Luzia Colaço, escritora, jurista e pós-doutora em Direitos Indígenas, o pensamento decolonial reflecte sobre a colonização como um grande evento que se prolonga na actualidade ao mesmo tempo que sofre muitas rupturas, e não como uma etapa histórica que já tenha sido superada. A intenção não é a de afirmar que o colonial já terminou ou de revertê-lo, mas antes provocar um posicionamento crítico no que respeita a transgredir e insurgir-se contra uma colonialidade velada e estruturante das sociedades ocidentais actuais. O decolonial implica, portanto, uma luta contínua no campo académico, político, e epistemológico que deverá ser levada a cabo por todas as pessoas (Colaço, 2018, p. 8).

A diversidade versus opressão das mulheres foi a questão principal que impulsionou a activista da área do direito Kimberlé Williams Crenshaw, cerca de 1989, a desenvolver a teoria da interseccionalidade no artigo “Mapping the Margins”. Este conceito ajuda a compreender a complexidade da situação de pessoas e grupos, afirmando a coexistência de diferentes fatores como:

vulnerabilidades, violências, discriminações; também chamados como eixos de subordinação, que acontecem de modo simultâneo na vida dos sujeitos.

Esta pensadora feminista negra, ao analisar o género, a força social que determina as relações entre os homens e as mulheres, e a desigualdade daí decorrente, defendeu de um modo claro e rigoroso que apesar de haver questões que possam ser similares entre os dois géneros, as mulheres não são iguais entre si e os homens também não. O facto de homens e mulheres pertencerem a diferentes categorias em simultâneo ou interligadas traduz algo que é completamente novo e que não é só género, ou raça, ou orientação sexual, é algo em si novo, e que resulta da interseccionalidade de todas estas forças sociais. Portanto, a teoria da interseccionalidade ajuda a perceber como a articulação das diferentes categorias sociais como a classe social, género, raça/etnia, cor, orientação sexual, idade, se encontram inter-relacionadas e estruturam a vida das pessoas, produzindo desigualdades e injustiças.

De acordo com a autora do livro *Metáforas y articulaciones para una pedagogia, crítica sobre la interseccionalidad*, Raquel Lucas Platero Méndez, este conceito ajuda a compreender a complexidade do contexto de pessoas e grupos, afirmando a correlação de diferentes factores como: fragilidades, discriminações e violências, entre outros, que acontecem de modo simultâneo na vida dos sujeitos. Esta visão traz a possibilidade de pesquisar e viabilizar a existência ou não de desvantagens produzidas pela sociedade desigual sobre as pessoas, permitindo ainda compreender e enfrentar de forma mais precisa a articulação entre as questões de género, raça/etnia, classe social, moradia, idade, orientação sexual, corpo, entre outras categorias; visto que estas não se desenvolvem de modo isolado nem afastam outros factores passíveis de produzir desigualdades e injustiças da vida cotidiana. A presença de outros factores ao mesmo tempo potencializa os efeitos de ambos, bem como oferece as condições necessárias para que outras violações de direitos ou de criação de privilégios e desigualdades se instalem. Chama a atenção de como estas categorias sociais, longe de serem “naturais” ou “biológicas”, são construídas e

estão inter-relacionadas e ainda como estas estruturam a vida das pessoas (Méndez, 2014, p. 56).

Este conceito estuda as interações nas vidas das minorias, entre diversas estruturas de poder. Nesse sentido, a interseccionalidade é a consequência da combinação de diferentes formas de dominação ou de discriminação. Ela trata das interseções entre estes diversos fenómenos. Crenshaw debruçou-se sobre as questões de raça e género, e chegou à conclusão que para as mulheres negras o género nunca era a única categoria que influenciava as suas vidas. O facto de serem negras resultava em uma inter-relação das suas vivências que não podiam ser isoladas umas das outras, Lamentavelmente, a maior parte das reivindicações feministas ocidentais tinham-se esquecido das importantes contribuições das mulheres negras que participaram da primeira vaga do feminismo como, por exemplo, Sojourner Truth (1797-1883). Pelo facto de serem mulheres negras existiam diversas particularidades que as distinguiam das mulheres brancas no que respeitava às suas vivências quotidianas. Na época mais radical do feminismo, as mulheres negras também tiveram que lutar arduamente não apenas contra o sexismo vigente, mas também contra o racismo. Portanto, não podemos dizer “mulher” no singular como sendo padrão universal, pois correríamos o risco de estereotipar o conceito do que é ser mulher. Devemos ter em consideração que ao falar de uma mulher temos que situá-la de acordo com seu contexto social, cultural, histórico, raça, idade, geográfico, entre outras categorias, pois esta intersecção é que vai determinar as desigualdades e privilégios que ela terá ao longo da sua vida (Ribeiro, 2017, p. 112).

O que a teoria da interseccionalidade defende é que, na medida em que existe uma simultaneidade dinâmica e não aditiva de múltiplas categorias de pertença, ou seja, do ponto de vista metodológico ao se realizar uma pesquisa com mulheres não se deve analisá-las a partir de um único posicionamento. Muitas vezes, as pesquisas negligenciaram se as mulheres eram pobres, homossexuais ou deficientes e não podemos esquecer nem colocar à parte essas questões que sempre existiram no que respeita às mulheres. Quando

essas categorias não são bem definidas de forma a poderem ser facilmente convocadas, é difícil realizar políticas reivindicativas dos direitos das mulheres. Consequentemente, não se consegue distinguir quais as áreas que precisam de políticas de assistência, é como uma massa de bolo onde já misturámos os ovos, leite, farinha e fermento e depois não conseguimos distinguir onde está a farinha. Ao mesmo tempo devemos ter noção do tempo histórico em que ocorrem os factos, o contexto de vivência, a comunidade e a localização geográfica, na medida em que tais factores são determinantes na análise da discriminação interseccional.

Para além da opressão das mulheres e da violação dos seus direitos, observa-se na política actual uma insignificante representação parlamentar das mulheres. Antonia Pellegrino e Heloísa Buarque de Hollanda referem no livro *Explosão feminista* que o Brasil tem hoje o menor índice de representação parlamentar feminina na América do Sul. Em 2018, de 513 parlamentares, apenas 55 eram mulheres, um índice de 10,7% de ocupação das mulheres no congresso. Em representatividade feminina, o Brasil ocupa a posição 115ª em um total de 138 países (Hollanda, 2019, p. 29).

III.1. Adriana Varejão e as mulheres negras no período do colonialismo

Nas obras de Adriana Varejão destacam-se frequentemente as cenas de representação da carne do corpo como elemento estético. Temas de violência e dominação são recorrentes nos seus trabalhos, sendo disso exemplo a obra *Figura de Convite II* (Fig. 6), em que é representada uma mulher a segurar uma cabeça decaptada tendo como fundo um cenário doméstico a compor a obra.



Fig. 8 – Adriana Varejão. *Figura de convite II*, 1998. Óleo sobre tela, 200 x 200 cm. Coleção de Adriana Varejão Atelier.

De igual modo, a artista recorre à pintura em azulejo como um dos elementos essenciais dos seus trabalhos. Esta obra faz parte da série *Mares e Azulejos* em que Varejão aborda o período colonial brasileiro do período barroco

inspirando-se nas tatuagens corporais presentes nas gravuras (Fig. 7) de Theodor de Bry (1528-1598).



Fig. 9 – Theodor de Bry. Fonte: International Loc.

Este artista, nascido em Liège, cidade localizada na actualidade em território da Bélgica, filho de joalheiros e gravadores, deixou a sua cidade natal com a família por ser defensor da Reforma. Estabeleceu-se em Estrasburgo, o grande centro de encontro de protestantes perseguidos. Expôs os seus trabalhos sobre a exploração do novo mundo em Londres, onde viveu entre os anos de 1585 e 1588. A maioria de seus trabalhos são baseados nas suas observações de exploradores europeus no continente americano (Aguilar, 2014).

Durante uma entrevista realizada por Marcio Debellian no lançamento do seu livro *Entre carnes e mares*, na Livraria Saraiva, no Brasil, a artista explica que a sua obra assenta em algumas referências importantes, entre estas a azulejaria colonial portuguesa e as questões da colonização, a violência e o choque cultural (Debellian, 2010).

A artista refere, de igual modo, que combina elementos tradicionais e barrocos, representando-os de uma maneira totalmente diferente da convencional, de forma a realizar uma crítica à conquista e colonização ocidentais. Ela advoga, de igual forma, que o processo de criação da obra surgiu-lhe durante uma visita a Portugal, onde ao folhear um livro de arquitetura de Macau, viu umas imagens de cantos azulejados de uma arquitetura em ruínas que a fez lembrar-se dos botequins do Rio de Janeiro e dos seus azulejos, tendo também sido influenciada por umas saunas subterrâneas que visitou durante uma estadia em Paris. Por último, a artista afirma que foi tomada por uma paixão por esse universo histórico e político que a conduziu à construção de um conjunto significativo de obras (Debellian, 2010).

No presente assiste-se muito frequentemente à promoção e reinterpretção de temas e problemáticas do passado por artistas contemporâneos, de modo a realizarem uma crítica social a essas questões que ainda persistem na actualidade. Por conseguinte, temas históricos como a dominação de uns povos sobre outros no âmbito dos processos de colonização é amiúde evocada. O colonialismo é entendido por estes artistas como uma forma de imposição autoritária de uma cultura sobre a outra (Herkenhoff, 1996).

Este acontece de forma forçada, recorrendo ao poderio militar e ao controlo da produção de riqueza, dos recursos naturais, da linguagem e da arte, e à cultura em geral, como forma de dominar e explorar os colonizados. Um exemplo deste tipo de colonialismo foi a dominação portuguesa no Brasil que teve início em 1530, e que passou por diferentes fases relacionadas com a exploração, produção e comercialização das riquezas naturais do Brasil. É importante ressaltar que essa ação não foi pacífica, pois teve como características principais a escravatura, a exploração territorial indígena e

africana, a utilização de violência para conter movimentos sociais, e a apropriação de terras indígenas. As obras contemporâneas brasileiras, produzidas a partir destes conceitos, fazem uma reinterpretação do género de “pintura histórica” revelando as suas conotações políticas, através de um discurso crítico que tem vindo a ser utilizado desde a época da arte engajada dos anos 1960 até aos nossos dias (Herkenhoff, 1996).

O foco da obra da artista Adriana Varejão encontra-se precisamente na reapropriação crítica dos elementos históricos e culturais da tradição brasileira. A sua obra reproduz elementos históricos e culturais associados a temas ligados ao barroco e à azulejaria no período da colonização. Varejão investiga também a utilização do corpo humano, da visceralidade e da representação da carne como elemento estético. Apesar da sua obra remeter ao período barroco, adquire forte contemporaneidade ao acumular materiais, camadas de tinta e informações de um modo excessivo.

Nesse sentido, ela intervém em obras e cenas do passado com a intenção de subverter a sua narrativa histórica. O quadro *Filho Bastardo II*, data, (Fig. 8) possui um formato e estilo que fazem referência às pinturas históricas, feitas pelos artistas expedicionários e retratistas do período colonial no Brasil. Nesta pintura, Varejão mostra-nos o poder autoritário da colonização portuguesa através da violação do corpo da mulher negra. O título alude à miscigenação dos negros com os brancos no Brasil, em que os filhos frutos dessas relações eram chamados de bastardos (Herkenhoff, 1996).

A beleza da obra contrasta com a cena dolorosa de uma mulher, negra e escrava, sendo abusada sexualmente pelo seu patrão branco. A partir do momento em que nos apercebemos desse facto, o nosso olhar contemplativo, à espera do desejado deleite que uma pintura nos possa proporcionar, é imediatamente questionado e abalado pela cena de violência com que somos confrontados. A ferida aberta ao centro do quadro é construída com a sobreposição de camadas de tinta de óleo, e adquire a aparência de um órgão genital feminino, magoado e dilacerado. A matéria da tinta se converte em carne, tal como sucede com as pinturas do Barroco do séc. XVI-XVII. Este corte na tela,

que aqui se assemelha à pele, oferece uma nova leitura sobre a linguagem da pintura e da história cultural do Brasil. Reconhecemos neste rasgão uma aproximação entre a história da arte e a história cultural do Brasil. Na obra *Filho Bastardo II* a artista mostra-nos uma ferida, ainda latente na superfície da pintura, no corpo da mulher negra e na memória do país colonizado (Herkenhoff, 1996).



Fig. 10 – Adriana Varejão. *Filho Bastardo II*, 1997. Óleo sobre madeira, 100x140cm. Coleção no Museu Berardo.

III.2. Márcia X. e a sátira dos estereótipos e papéis de género tradicionais das mulheres

A partir do ano 2000, a artista Márcia X. ganhou grande destaque no foro da arte contemporânea com as suas performances. De acordo com Márcia X., nas suas produções artísticas iniciais havia a intenção de questionar através do humor o papel do artista na sociedade. No início dos anos 1990 realizou performances com o objectivo principal de transformar objectos pornográficos em objectos infantis, de modo a revelar a fragilidade do sistema patriarcal e da indústria pornográfica centrada em torno do falo e da sexualidade masculina. Muitas dessas peças têm movimento e som autónomos, interagindo com o público (Márcia X., [s.d.]).

Posteriormente, entre os anos 2000 e 2004, a artista criou uma série de performances que reflectem sobre o universo feminino, sendo este assunto um tema central no seu trabalho. Em 2001, Márcia X. criou a performance *Pancake* (Fig. 9) na qual a artista, colocada em pé dentro de uma bacia, abre com uma marreta e um ponteiro cerca de 12 latas de leite condensado de 2,5 kg cada e aproximadamente 80 cm de diâmetro, despejando-as, seguidamente, lata após lata sobre a própria cabeça e corpo. Após abrir todas as latas e despejá-las sobre si mesma, a artista usa 10 pacotes de confeitos coloridos de 1 kg cada, e coloca-os em uma peneira pacote por pacote. Ela peneira os confeitos sobre o seu corpo até que todos os sacos de confeito acabem. Os resíduos resultantes desta performance compõem a instalação que permanece no local (Márcia X. – performances, [s.d.]).

As criações de Márcia X. giram em torno dos estereótipos e papéis culturais tradicionalmente associados às mulheres. Nas palavras de Márcia X.:

Pancake surgiu do mesmo ímpeto de outros trabalhos meus, o desejo de criar figuras míticas femininas, trabalhar em torno de obsessões culturalmente associadas às mulheres, como beleza, alimentação, rotina, limpeza e religião. As ações desempenhadas em *Pancake* fundem procedimentos de maquilhagem e culinária com o uso de ferramentas pesadas como uma marreta e um ponteiro. O primeiro jorro de leite condensado é despejado sobre os olhos, 11 latas gigantes, quase 30 quilos, derramadas sobre o corpo vão formando uma

máscara, uma escultura que se desfaz e refaz ininterruptamente. A chuva de confeito acrescenta bolinhas coloridas ao que já era excessivo (Márcia X. – performances, [s.d.]).



Fig. 11 – Márcia X.. *Pancake*, 2001. Sequência de imagens da performance para câmara, dimensões variadas. Coleção da autora.

O líquido que escorria ao longo do seu corpo escondia as suas curvas femininas e a sua face. A performance à medida que apagava a sua identidade tomava novos contornos. O acto de cozinhar culturalmente aceite como feminino combinava-se com o acto criativo tradicionalmente entendido como masculino. Leite e sémen, maternidade e virilidade, afecto e erotismo misturavam-se (Márcia X. – performances, [s.d.]).

Este valor duplo de significação presente nas performances de Márcia X., dá visibilidade às dicotomias polarizadoras vigentes, relativas ao masculino e ao feminino, que colocam o segundo sob o domínio do primeiro resultando em profundas desigualdades de género nos diferentes sectores sociais como, por exemplo, o artístico e o cultural.

Capítulo IV – As redes sociais no novo milénio como ferramenta de empoderamento das mulheres artistas

As linguagens dos *media* existentes como o cinema, a televisão e as redes sociais, tornaram possíveis formas de expressão cada vez mais diversas. A pensadora brasileira Heloísa Buarque de Hollanda, numa entrevista realizada por Andréa Martinelli, jornalista da Huff Post Brasil, defende que:

A gente vive um momento da palavra livre, da palavra escrita como munição. Quando você está frente a frente, não diz metade do que pode dizer à distância pelas redes sociais. Eu vejo muito isso na Universidade das Quebradas, do quanto as discussões presenciais rendem menos. Elas não rendem metade do que aquelas que acontecem nas redes. A palavra escrita lhe deixa impune, é muito poder. Você vai em frente. Isso pode ser ruim e pode ser bom, mas a palavra continua reinando (Martinelli, 2018).

No entanto, não é de admirar que tenha levado tanto tempo às mulheres a ganharem visibilidade e a serem ouvidas, na medida em que este modelo dominador é estrutural e atravessa todos os campos sociais, inclusive o cultural e o artístico. Acresce ainda que, para as mulheres não havia lugar a uma narrativa da história narrada a partir da perspectiva das próprias mulheres.

O conceito de *mass media*, meios de comunicação social ou meios de comunicação em massa, do inglês *mass* e do latim *media* (Dicionário Priberam – mass media, 2019) está associado à disseminação de informações por meio de jornais, televisão, rádio, cinema e Internet, os quais formam um sistema denominado *media*. Os meios de comunicação social têm a característica de chegar a uma grande quantidade de receptores ao mesmo tempo, partindo de um único emissor. De igual modo, não há nenhuma obrigatoriedade de realizarem uma interacção directa com o seu público, assumindo apenas a responsabilidade de informarem de factos aparentemente reais que, no entanto, sabemos serem construídos e veicularem ideologias. De facto, sempre houve troca de comunicação, por exemplo através da participação de ouvintes de rádio comunicando pelo telefone com o locutor, dando a sua opinião sobre os assuntos debatidos naquele momento. Pude verificar no decorrer da minha prática

jornalistica nas rádios e produção de telejornais que com o avanço crescente da tecnologia, as empresas de *media* preocupam-se cada vez mais com essa interação, pois o monopólio antes exercido por eles, agora está nas mãos do espectador.

As novas tecnologias já são uma realidade presente no nosso quotidiano actual. Cada vez mais essa ferramenta é usada para fins diversos. Será que já vivemos uma realidade virtual? De acordo com Kac, a “Realidade virtual descreve o campo de atividade consagrado à promoção da atuação humana em ambientes sintéticos” (2005, p. 148).

No respeitante ao foro da arte, as tecnologias digitais na era da internet possibilitaram aos artistas usar novas plataformas para criar, por exemplo, performances em tempo real. Christine Mello, elucida em seu artigo *Arte e novas mídias: práticas e contextos no Brasil a partir dos anos 90*, que no início dos anos 1990 com o surgimento da cibercultura assistimos à presença inerente da internet na vida social, manifestando-se nos seus mais diversos modos, como, por exemplo, as comunidades virtuais. Este novo fenómeno vai possibilitar e popularizar a circulação dos meios digitais audiovisuais, o acesso a bancos de dados on-line (Mello, 2005).

É possível observar nas poéticas produzidas mais recentemente no Brasil por artistas que recorrem a diálogos com as tecnologias e meios de comunicação digitais, a vigência de condutas de carácter diversificado no que respeita às suas interlocuções entre múltiplos circuitos, linguagens e campos criativos. Segundo Mello, é na direcção de um mapeamento heterogéneo e disforme que estas práticas, regidas pelo pluralismo e pelos processos de hibridização nas artes, são incorporadas na contemporaneidade e reconfiguradas, ao modo antropofágico (Mello, 2005).

Este último caracteriza-se por ser um modo de deglutição cultural ou de reprocessar significados preexistentes e provocar a sua reelaboração com autonomia, transformando o produto importado em exportável, ou seja, movimenta o pensamento e a importação de novidades europeias e devolve

estas novidades e influências à medida que os modernistas redescobrem a realidade brasileira. O manifesto antropofágico propunha o devorar da cultura do outro à medida que se apropria do próprio. Representou o clímax da absorção do modernismo no Brasil que oficialmente começou em 1922 com a Semana de Arte Moderna de São Paulo, como um campo específico das manifestações artísticas (Mello, 2005).

Os trabalhos artísticos realizados com os novos *media* reflectem amiúde discussões de cunho político e social. Os novos *media* no Brasil já estão consolidados como linguagem, e possuem um caminho próprio no circuito das artes sendo considerados próximos e acessíveis a uma ampla gama de criadores e espectadores (Mello, 2005).

A jornalista Rita Machado descreve a era digital do seguinte modo:

A arte foi-se transformando à medida que a era e a tecnologia foram sofrendo alterações. Com o nascimento da mais variada tecnologia a era digital tornou-se cada vez mais importante na vida dos indivíduos. Desta forma, os cidadãos foram habituados a receber constantemente as mais variadas melhorias àquilo que já existe, pelo que foram habituados a manter uma expectativa alta e a esperarem sempre o melhor e o mais inovador (Machado, 2015).

Esta constante inovação também é sentida. É muito comum existir uma junção das mais variadas formas de arte com o intuito de criar algo bastante inovador e que não é esperado. Actualmente os meios de comunicação social são o meio de propaganda mais eficaz para disseminar e promover as artes.

Os museus mais famosos do mundo também beneficiam desta era tecnológica como, por exemplo, o Museu do Louvre, em Paris, que já possui aplicações próprias para o público navegar virtualmente como se estivesse verdadeiramente dentro do museu. A exploração desses novos meios de comunicação social é cada vez mais utilizada.

Há pouco mais de 15 anos nascia a primeira rede social, o Orkut, mas foi com o Facebook e Instagram que as redes sociais entraram definitivamente na vida de 40% da população mundial, de acordo com a pesquisa realizada pela Global Mobile Data Growth (Global Mobile Data Growth).

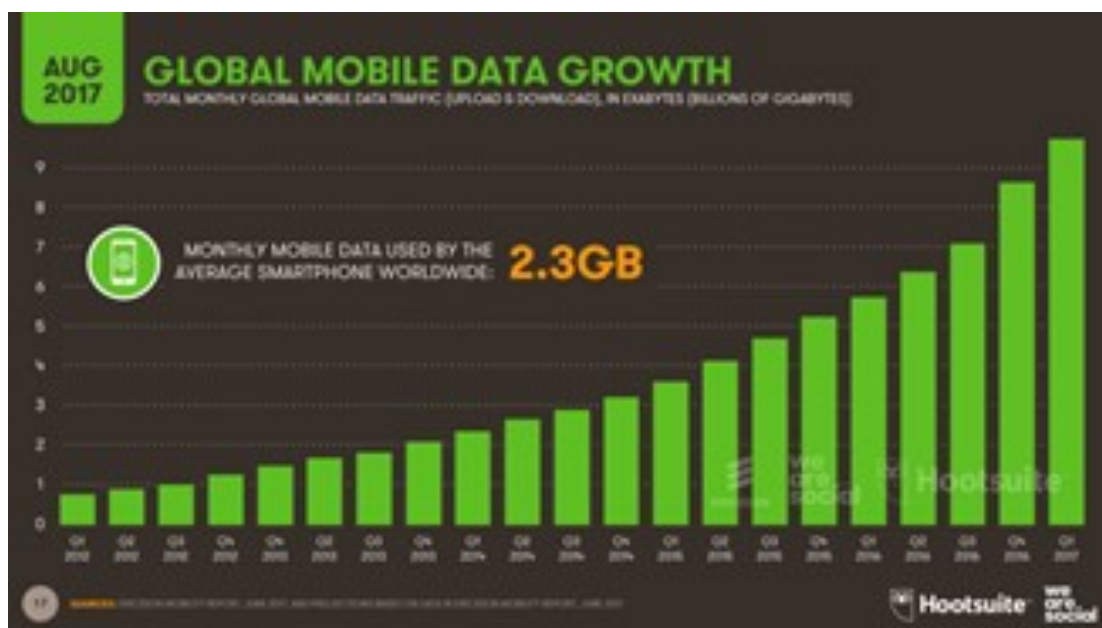


Fig. 12 – Gráfico Digital 2017: Global digital overview.

As linguagens do feminismo nas redes sociais são abordadas no livro de Heloísa Buarque de Hollanda *Explosão Feminista* (2018). Hollanda e Cristiane Costa concluem que existe:

(...) uma exploração meticulosa da força mobilizadora dos relatos pessoais, um dos principais instrumentos políticos do feminismo na rede. É descoberta, aqui, uma chave importante. As experiências em primeira pessoa, tornadas públicas na rede, passam a afetar o outro (Hollanda & Costa, 2019, p, 22).

Muitos dos actuais movimentos feministas nascem nas redes sociais. Hollanda e Costa afirmam que hoje esses movimentos em rede logo tornam-se ações coletivas:

Recentemente, as mídias tradicionais têm abarcado com mais frequência temas minoritários, como diversidade e injustiças relacionadas a gênero, sexualidade e padrões de beleza. Essa virada certamente é fruto da pressão nas redes. Prova disso é a passagem de blogs, revistas on-line, youtubers e afins para o circuito editorial. A transposição das redes para o papel é uma tendência entre os expoentes de maior destaque do feminismo virtual. Em 2016, foram lançados livros assinados por Capitolina, Não Me Kahlo, AzMina, Jout Jout – youtuber que conquistou 3,1 milhões de visualizações em vídeo que trata de relacionamentos

abusivos – e Babi Souza – criadora do movimento Vamos Juntas?, que ajuda mulheres a se organizar para não andar sozinhas em locais perigosos (Hollanda & Costa, 2019, p. 26).

A rede social é um facto presente hoje e sem as redes sociais as novas vagas feministas não teriam alcançado a amplitude que tiveram. Como descreve Costa “Outro lado importante é que a rede social potencializou uma estratégia feminista histórica, que se baseia na força agregadora do privado e das narrativas pessoais” (Mello, 2005).

IV.1. Fabiana Faleiros e o “corpo-megafone-cidade”

Outra artista e poeta que surge no cenário digital actual é Fabiana Faleiros que cria instalações que são activadas por meio de performances, canções, textos e objetos. Desde 2012 que desenvolve o projecto *Lady Incentivo*, que consiste em uma performance resultante da criação da personagem de uma cantora e grande figura pública que questiona a terceirização da cultura pela lei brasileira intitulada “Lei de Incentivo” (Fig. 11). Esta lei de incentivo à Cultura no Brasil é definida como:

Principal ferramenta de fomento à Cultura do Brasil, a Lei de Incentivo à Cultura contribui para que milhares de projetos culturais aconteçam, todos os anos, em todas as regiões do país. Por meio dela, empresas e pessoas físicas podem patrocinar espetáculos – exposições, shows, livros, museus, galerias e várias outras formas de expressão cultural – e abater o valor total ou parcial do apoio do Imposto de Renda. A Lei também contribui para ampliar o acesso dos cidadãos à Cultura, já que os projetos patrocinados são obrigados a oferecer uma contrapartida social, ou seja, eles têm que distribuir parte dos ingressos gratuitamente e promover ações de formação e capacitação junto às comunidades. Criado em 1991 pela Lei 8.313, o mecanismo do incentivo à cultura é um dos pilares do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que também conta com o Fundo Nacional de Cultura (FNC) e os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Secretaria Especial da Cultura, [s.d.]).

A artista incorpora frequentemente esta personagem e realiza performances em contextos expositivos, festivais de música e festas. Durante a 30ª Bienal do livro de São Paulo, em 2012, Faleiros gravou o seu primeiro disco

Lady Incentivo: Novas formas de amar e de gravar CD ao vivo na Mobile Radio. O CD é composto por sete músicas cantadas pela autora, com letras que falam sobre formas de amar e de gravar CDs e inclui também letras de divas da música pop. Em 2015 publicou o livro *Lady Incentivo/Ninguém é você* por ter ganho o Prêmio Proac de Criação Literária – Poesia, pela editora Hedra.



Fig. 13 – Fabiana Faleiros. *Lady Incentivo*, 2013. Adesivo vinil com recorte plotado, 1,00 x 1,48 cm. Coleção da autora.

Durante a minha investigação de mestrado conheci Fabiana através do Facebook e pude conversar um pouco com a artista. Ela compartilhou comigo a sua tese de doutoramento, concluída na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). A tese consiste em uma defesa sobre o seu trabalho *Lady Incentivo - SEX 2018 um disco sobre tese, amor e dinheiro*. Nesta tese a artista faz uma análise à privatização da cultura das terras e dos corpos, a partir de teorias e práticas feministas descoloniais e despatriarcais, e do projecto *Lady Incentivo* que é a personagem e agente inicial das incursões dela na intersecção

corpo-megafone-cidade. A sua escrita é “sonora e feita ao vivo em redes sociais da Web durante o processo da pesquisa. São começos e recomeços desta discotese que nos levarão para uma narrativa ficcional composta a partir de uma escrita coletiva” (Faleiros, 2018, p. 8).

Na sua tese Faleiros faz comparações com um mundo artístico que não é assim tão distante do nosso, retratando factos artísticos acontecidos na década de 1990, menos de 30 anos atrás, e comparando-os ao cenário do circuito artístico actual. Uma mulher que antes era vista como objeto e que é hoje dona de si própria. Na vídeo-entrevista que realizei à artista em 2019, via internet, ela refere:

Minha tese tem muito essas histórias da década de 1990, que era uma época em que o feminismo pregava esse neo-liberalismo. Eu não lia o feminismo nessa época mas hoje eu percebo como isso era um sintoma na minha vida. Eu via a minha mãe trabalhando fora então o machismo não existia mais na verdade tinha toda uma questão de trazer a mulher como uma mulher universal, classe média, com seus privilégios, não se percebia a diferença entre as mulheres, a questão da raça, da classe, etc. Nos anos 1990 essas questões estavam sendo manipuladas de forma a que enxergássemos desse jeito, e era justamente a época em que a Lei de Incentivo abateu 100% dos impostos (Matos, 2019, p. 15).

A Lady Incentivo descreve-se como uma mulher, pessoa física jurídica em um só corpo, micro-empREENDEDORA individual, empresária de si, com a lei incorporada no seu nome próprio. Ela reivindica o seu dinheiro de volta, dinheiro que foi roubado pelo poder público. No trabalho *Lady Incentivo*, ela refere que na sua investigação para doutoramento foi feita uma pesquisa no Google sobre a palavra Lady:

Na pesquisa do Google, Lady aparece nesta ordem: Lady Gaga, Lady meaning, Lady significado, Lady song. Lady significado em português é Leide, senhora ou dama, o feminino de Lord. Para criar a minha própria Leide inventei a Lady Incentivo e aqui apresento uma biografia cruzada com uma pequena história da privatização da cultura no Brasil. A subjetividade microempREENDEDORA individual que não é só minha, é paralela à criação da Lei de Incentivo Federal à Cultura, a chamada Lei Rouanet (Matos, 2019).

Faleiros faz uma importante crítica à comercialização da cultura, no que respeita às empresas que apoiam os centros culturais, museus, bienais e feiras de arte que cobram R\$40 aos visitantes pela entrada, e defende que os objetos de arte estão entregues à especulação financeira.

Observe que a marca 'Lei de Incentivo à Cultura' não pertence a qualquer dos grupos menores (apoio, divulgação e realização), ficando à extrema esquerda, no início do bloco (...). A assinatura do Ministério da Cultura vem sempre acompanhada dxs realizadorxs: instituição e Governo Federal. O manual de aplicação da marca adverte que é preciso respeitar a proporcionalidade entre as marcas. Nesse jogo de visibilidades a ausência de um plano de políticas públicas culturais no país aparece. Se em 1991 70% dos recursos investidos em projetos culturais via Lei Rouanet eram privados, em 2015 a percentagem cai para 4%. A onnipresença da marca Lei de Incentivo nas instituições culturais mostra o Estado entregando o dinheiro público nas mãos dos departamentos de marketing cultural das grandes corporações (Faleiros, 2018, p. 25).



Fig. 14 - Printscreen do Manual de uso das marcas do PRONAC. (Faleiros, 2018, p. 25).

Portanto, a obra *Lady Incentivo*, para Faleiros, traz reflexões tanto no campo do direito da mulher, contra a lógica neoliberal e neocolonial das leis que matam e expropriam terras e corpos, ao abrir uma fenda no símbolo original da Lei de Incentivo Federal à Cultura para que as bucetas não sejam mais um bem público (do Estado) e nem privado (do marido ou das empresas), mas pertença das próprias mulheres que são senhoras da sua própria sexualidade e autoras das suas próprias leis.

A ideia das novas tecnologias e da sua relação com as questões do corpo e da sexualidade encontram-se muito presentes no último trabalho de Faleiros, o *Mastur Bar*, de 2018. Durante a entrevista que realizei à artista, ela refere: “Uma

das metodologias que utilizo para escrever a minha tese é escrever ao vivo nas redes digitais tocando com os dedos a tela sensível para criar novos refrões coletivos” (Matos, 2019). Nesta obra, Fabiana realiza performances em um bar itinerante com aulas-conserto sobre masturbação. A artista utiliza relações do toque dos smartphones com o gesto da masturbação. Faleiros explica:

Na performance crio uma genealogia do gesto “desmunhecar” ou “pulso que cai”, relacionando-o com as mãos das históricas, com as mãos nobres e pops e com as mãos no celular. Os gestos que ocupam o corpo construído como feminino são um resíduo histórico presente até na mão que vibra no capitalismo touchscreen. Além de drinks e objetos, o Mastur Bar oferece música, coisas para se fazer com as mãos e técnicas para estabelecer a conexão de si (Faleiros, - Virando o Azeite, Mastur Bar, [s.d.]).

IV.2. Priscila Rezende e a cor e lugar do corpo

Durante o terceiro encontro da conferência *Diálogos sobre o feminino*, realizado no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), em 2016, questões como o empoderamento do corpo feminino na arte e no mundo contemporâneos foram temas centrais do evento.

A partir dos anos 1970, o corpo feminino passou a ser reivindicado como uma arma por muitas mulheres artistas que queriam combater o patriarcado vigente nas sociedades ocidentais. Como refere Teresa Veiga Furtado:

Até aí as mulheres tinham sido marginalizadas na história da arte. O seu papel tinha sido o de modelo passivo e não o de criador activo, o de musa e não o de mestre. Às mulheres tinha sido negado o direito de representarem a sua experiência subjectiva e, alienadas de um mundo da arte que não reconhecia as suas vidas, empregaram suportes como a performance, a arte conceptual, o vídeo e o filme experimental, surgidos nas décadas de 1960 e 1970, de um modo original e único, tendo conquistado, nestas disciplinas, relativamente aos homens, igual representatividade (Furtado, 2014, pp. 101-102).

Muitas mulheres revoltaram-se e rejeitaram o seu papel de modelos passivos nas obras de artistas homens e começaram a fazer performances com os seus próprios corpos com registos de vídeos e fotografias. Durante o encontro no CCBB, a artista plástica e investigadora em artes visuais, Roberta Barros,

resume que “Ao exporem os próprios corpos em suas obras, as artistas colocavam ênfase extrema nessa exposição da intimidade na esfera pública e, assim, marcavam os aspectos políticos do corpo” (Agência Brasil, 2016).

A partir dos anos 2000, com o novo cenário político brasileiro, a reflexão sobre a indústria da beleza, a estética, a estereotipação do feminino e a sexualidade na arte, passaram a ser os principais temas de diversos trabalhos de mulheres artistas como Anna Behatriz Azevedo, Luana Aguiar, Luiza Prado, Marcela Tiboni, Sara Panamby e Roberta Barros, que protagonizaram diversos trabalhos críticos a tais padrões (Virgílio, 2016).

Com a popularização da internet e o surgimento das redes sociais, assistimos a uma sexualização muito forte do corpo da mulher. O Brasil é conhecido mundialmente pelo futebol e carnaval. São muitos os elementos que compõe o carnaval como o carnavaleiro que comanda uma equipe ao longo de vários meses e idealiza toda a concepção do desfile, e a comissão de frente que é composta por um grupo de artistas mais habilidosos que são os primeiros a capturar a atenção dos juízes, as Alas que são divididas em seções, cada uma contém aproximadamente cem integrantes com as mesmas fantasias de acordo com o enredo, o mestre-sala e a porta-bandeira que têm habilidades técnicas de dança, os carros alegóricos decorados de acordo com o enredo que compõem algumas alas, a bateria que fica no centro de cada escola de samba, que produzem a energia e o ritmo para os passistas (Rio Carnaval). Mas não seria redundante falar que o carnaval é mais falado internacionalmente pelas suas belas negras que sambam exaustivamente com corpos perfeitos, do que por todos os elementos anteriores. A fetichização do corpo da mulher negra como símbolo do carnaval é exposto ironicamente no trabalho da artista Priscila Rezende. O seu trabalho é nortado por questionamentos que partem das suas próprias experiências, onde a artista expressa e revela às limitações que sofre resultantes da discriminação e estereótipos aos quais as mulheres negras são submetidas.

A performance *Laços* (2010, Fig. 13 a 16), oferece uma interessante reflexão sobre o corpo que resiste à condição do aprisionamento ao estereótipo

determinado pelo meio social. A performance consiste na aplicação de 14 jóias em pontos específicos do corpo, que são posteriormente ligados ao espaço que o envolve através de fitas, pregos e cabos. Através do rompimento dos laços, o corpo resiste e nega-se à condição do aprisionamento a uma estética estereotipada e a normas sexistas e racistas, determinada e imposta pelo meio social. De acordo com a artista:

Uma das coisas que eu queria colocar nesse trabalho é essa questão da dor, mas não só a dor física, mas muito mais uma dor que é psicológica e emocional, que temos que enfrentar por situações que surgem quando nos colocamos no mundo da forma que somos (Rezende – Trabalhos, [s.d.])

Em 2019, realizei uma entrevista com a artista, na qual a mesma explicou detalhes sobre este seu primeiro trabalho. Rezende relatou que certo dia, ao entrar em um autocarro adornada com os seus piercings nas bochechas, as pessoas observavam-na com olhares condenadores e discriminatórios. Quando ela começou a idealizar o seu trabalho *Laços*, fê-lo pelo facto de ter percebido que o facto de ser mulher e negra a coloca num lugar racial e social simbólico, em que as escolhas que faz para o seu próprio corpo, relativamente à colocação de tatuagens e piercings, impactaram e ainda impactam na forma como a sociedade reage. Rezende refere que em 2010, no período em que começou a criar a performance, já tinha piercings na bochecha o que não era nada comum na cidade onde vivia, em Belo Horizonte, Minas Gerais. A artista afirma:

Laços foi o meu primeiro trabalho de performance. Foi um trabalho bem forte, foi a primeira experiência onde eu estou nua no trabalho e muito impactante não só para o público como para mim também por ser meu primeiro trabalho, minha primeira experiência, estar numa exposição grande para várias pessoas. A intensão do trabalho é de certa forma uma exposição, não no sentido de expor gratuitamente, mas quando eu pensei esse trabalho o que eu queria trazer nele era como nos colocamos diante do mundo e diante dessa sociedade que a gente vive, da forma como a gente é, e a ideia era se colocar, estar nesse lugar, nessa exposição completa, por isso eu fico nua no trabalho, porque é como eu sou, não existe uma roupa que é muito carregada de símbolos, cobrindo o meu corpo, mas o meu corpo em si já traz os seus símbolos (Rezende, 2019).



Fig. 15 – Priscila Rezende, *Laços*, 2010, performance. Galeria de arte da Escola Guignard (Fotografia de Carlos Azevedo).



Fig. 16 – Priscila Rezende, *Laços*, 2010, performance. Galeria de arte da Escola Guignard (Fotografia de Carlos Azevedo).



Fig. 17 – Priscila Rezende, *Laços*, 2010, performance. Galeria de arte da Escola Guignard (Fotografia de Carlos Azevedo).



Fig. 18 – Priscila Rezende, *Laços*, 2010, performance. Galeria de arte da Escola Guignard (Fotografia de Luíza Palhares).

As escolhas de adorno que Rezende fez para o seu próprio corpo trouxeram reflexos nas suas relações interpessoais com a sociedade. Ela afirma que quando essas escolhas não se encaixam dentro de um padrão específico que é estabelecido pela sociedade em várias esferas os laços se rompem. De igual modo, os trabalhos de Rezende assentam frequentemente na questão do racismo que se encontra presente nas suas histórias e vivências pessoais e que segundo a artista é recorrente na vida de mulheres negras.

Durante a escrita desta dissertação, alguns dias após a entrevista que realizei à artista, ela foi mais uma vez vítima de racismo no Facebook com um post, no dia 09 de agosto de 2019, na página Web Dama de Ferro (Fig. 17). Foram mais de dois mil compartilhamentos e mais de mil comentários, em sua maioria preconceituosos e racistas sobre a sua performance *Bombril* realizada durante um mês, em 2010, em diversas ruas do estado de Minas Gerais – Brasil. O título *Bombril* refere-se à marca registrada de esfregão de palha-d’ aço muito utilizada no Brasil para limpar e polir painéis (Dicionário Priberam – Bombril, 2020). Este termo, lamentavelmente, tornou-se em mais um da extensa lista de expressões pejorativas utilizadas pela sociedade ocidental brasileira para se referir às pessoas negras, tendo como base os seus cabelos crespos. Na performance, originalmente realizada em 2010, a artista e algumas convidadas esfregam nos seus próprios cabelos alguns objetos de material metálico, usualmente de origem doméstica. Infelizmente em pleno ano de 2019 ainda assistimos quotidianamente a inúmeros casos de racismo. Comentários como “O pior é que está areando direitinho! Tem um monte de painéis aqui em casa para arear, alguém passa o contato das moças?” (Roseane Moçali); “Fazem polimento automotivos tbm?” (Caio Tarasiuk); “É só que chegar com as painéis que elas lavam? Aqui tá cheio” (Lucimar Ziegler); “Nossa e não é que areia direitinho as painéis. Tô até emocionado. Bom Bello, o novo produto da Bom Brill” (Alonso Lopes); “Bom, barato, natural e não agride o meio ambiente. Boa ideia agora mostrem essa habilidade lavando a louça aqui de casa!!” (Romário Carvalho). Lamentavelmente, tais expressões encontram-se carregadas de preconceitos sexistas e racistas e falta de conhecimento sobre o significado de um acto artístico. Outros comentários e o post podem ser lidos conforme as

figuras 36-42 em anexo. Ao longo da história de arte, foram várias as artistas feministas que criticaram o racismo através da temática do cabelo como, por exemplo, Lorna Simpson, na série *Wigs* de 1994, (Arteversa, 2026), ou Rosana Paulino na obra *Sem título (para as Três Graças)*, de 1998 (Dionísio & Sugawara).

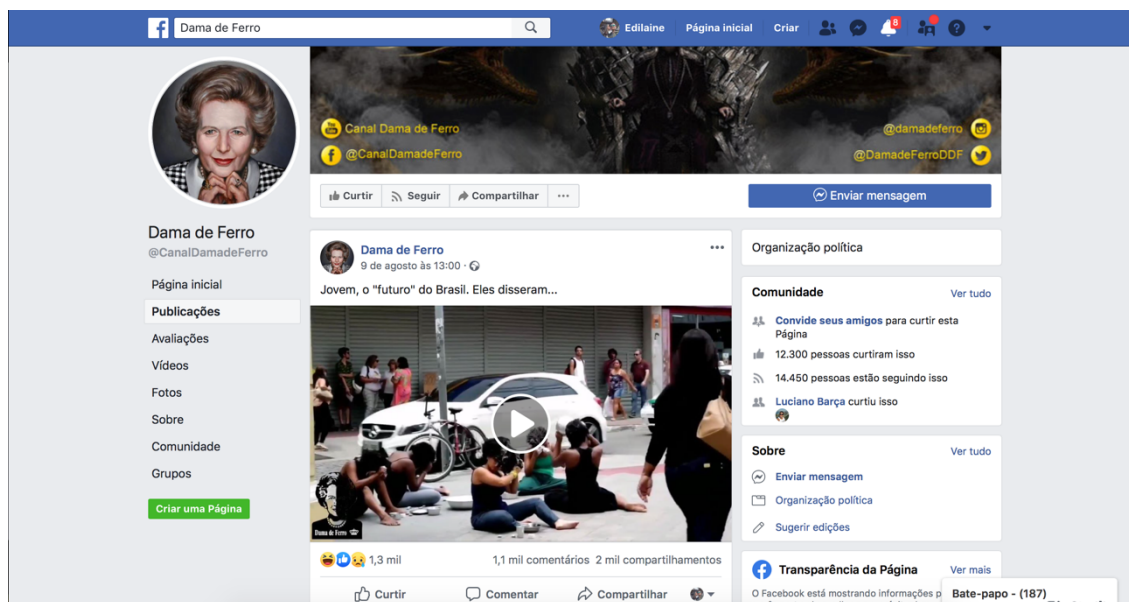


Fig. 19 - Impressão do ecrã do Facebook 1 - Dama de Ferro, 2019.

Parte II – Processo criativo: representação de histórias reais e vivências pessoais de mulheres brasileiras

Capítulo V – *Cachos ao vento*: a importância do cabelo na constituição da identidade das mulheres negras

Ao longo da minha experiência como jornalista, que inclui dez anos a trabalhar em diversas rádios no Rio de Janeiro, pude acompanhar de perto a transformação da comunicação entre o espectador e os meios de comunicação de massa, rádio e TV. Uma relação que antes era feita sem uma interação em tempo real, hoje, com o avanço tecnológico o espectador pode vivenciar um mundo remoto e a interação entre locutor/apresentador e o espectador acontece em tempo real.

Outra questão significativa prende-se com o que Walter Benjamin determina como a perda da aura da obra de arte. Segundo o dicionário Priberam, aura significa, em uma linguagem poética, vento brando e agradável, brisa. É também suposta emanção fluídica que se crê emanar e ser parte essencial de um ser vivo. Já no sentido figurado, é um ambiente psicológico que parece envolver um influenciar algo ou alguém (Dicionário Priberam – aura, 2020). Entre os místicos, o significado de aura está associado ao sopro divino, que teoricamente teria nos dado vida. Para Benjamin, o conceito de aura está relacionado com a unicidade, a autenticidade e a tradição de uma obra, e não subsiste em uma reprodução (Wikipédia – Aura, 2020).

Com o advento da fotografia, a reprodutibilidade técnica permite que a obra de arte seja reproduzida infinitamente (Benjamin, 1987, p.171). Isso faz também com que o original perca sua importância, uma vez que agora já não precisa preservar e nem preocupar-se com ele porque agora pode-se produzir quantas vezes forem necessárias. Para Benjamin, mesmo na mais perfeita reprodução de alguma obra de arte, duas primazias se perdem: o “aqui” e o “agora”, que é o que garante essa aura permanente (Benjamin, 1987, p.167). É obvio que a reprodução faz com que a obra de arte chegue a lugares em que ela nunca poderia chegar ou alcance pessoas que nunca poderiam ter acesso. Nesse sentido, a reprodução permite que a obra de arte, chegue, de alguma forma, até ao espectador. Benjamin afirma que “com a fotografia, o valor de culto

começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência.” (Benjamin, 1987, p. 174). O autor diz também que a partir disto o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto, pois não há mais um avanço no pensamento, na fruição e na apreciação, quase que mística e religiosa da arte.

Com a disseminação da arte, que agora está presente em qualquer lugar, porém há muitas vezes contrapontos da representação artística. John Berger explica como nosso modo de ver as coisas é determinado pelo que nós sabemos (Berger, 1972). Sobre a invenção da câmara, Berger advoga que esta trouxe diversos significados possíveis, mas destruiu o seu significado único e original. Mas será que os trabalhos artísticos ganharam algo com isso? Posso concordar com o posicionamento de Berger ao afirmar que ganharam e perderam. Hoje podemos analisar milimetricamente todos os componentes de um quadro, ao aproximar de cada pormenor deste e ver cada detalhe da cena compositiva. A fotografia ganha cada vez mais espaço na arte pelo seu imediatismo ao conceber uma obra. Uma pintura que levava dias, meses e talvez até anos para ser criada, hoje com apenas um clique do rato é possível ser realizada, seja ela retratando o real ou pelo olhar do fotógrafo em criar e captar aquilo que ele quer comunicar especificamente. Uma pintura transmite aquilo que o pintor exclusivamente quer comunicar, ele pinta o que está na mente dele, ele pode de certa forma manipular uma imagem através de suas pinceladas, mas com o fotógrafo não é diferente, ele também pode captar o irreal, o que está no seu imaginário.

Foi através da fotografia que comecei a criar performances inspiradas em histórias reais de diversas mulheres que conheci ao longo da minha carreira jornalística. As histórias de vida destas mulheres foram retratadas para a câmara fotográfica e de vídeo.

Durante meu percurso criativo, estudei questões de identidade para perceber melhor a expressividade das minhas performances baseadas em histórias de vida. Manuel Castells advoga no seu livro, *O poder da identidade*, de 2007, que “Entende-se por identidade a fonte de significado e experiência de um povo” (Castells, 2007).

Também Craig Calhoun refere que:

Não temos conhecimento de um povo que não tenha nomes, idiomas ou culturas em que alguma forma de distinção entre o meu e o outro, nós e eles, não seja estabelecida... o autoconhecimento, invariavelmente uma construção, não importa o quanto possa parecer uma descoberta – nunca está totalmente dissociado da necessidade de ser conhecido, de modos específicos, pelos outros (Calhoun, 1994, pp. 9-10).

A história do Brasil moldou identidades pessoais e peculiares, uma parte do povo perdeu-se no meio desta construção que dizimou povos e culturas, outras identidades fortaleceram-se e outras ainda reinventaram-se. As histórias delas são únicas, fortes, e reflectem uma identidade assente na luta, vitória, alegria, sofrimento, força e fraqueza.

Nos mais variados *media*, as marcas de cosméticos capilares fazem uma associação e interpretação errada sobre o cabelo natural, uma imagem “essencialista” criada com base no cabelo idealizado dos brancos, sem cachos. Quem nunca viu em alguma prateleira algum produto que promete domar os cachos rebeldes? Esta rebeldia encontra-se associada, de um modo implícito, aos negros que necessitam de ser disciplinados e domados numa sociedade brasileira que permanece nos nossos dias, lamentavelmente, ainda profundamente racista. Segundo o dicionário Priberam, domar significa amansar à força. Vencer; refrear. Conter-se; dominar-se. Submeter algo ou alguém a cumprir ordens, obedecer (Dicionário Priberam – domar, 2019).

Os africanos foram retirados à força das suas terras para serem escravizados no processo de desenvolvimento dos países europeus e americanos – de norte a sul. Os negros eram vistos como rebeldes, que mereciam ser domados, tal como os cachos dos seus cabelos (Fig. 18 e 19). Nos nossos dias, alisar, escovar, fazer chapinha, progressiva ou relaxar os fios é a alternativa para se enquadrar em padrões estéticos considerados adequados à sociedade ocidental cujo poder continua nas mãos das classes médias e alta brancas e masculinas.

VISUALIZAÇÃO    UNIVERSA  0 COMENTÁRIOS 

Guia de compras: produtos para domar o volume dos cabelos




1 | 39 

Osis+ Twin Curl, Schwarzkopf. A marca promete absoluto controle e definição de cachos. Preço sugerido: R\$79,95. SAC: 0800-7042334

Imagem: Divulgação



Fig 20 – Propaganda da Osis para domar cabelos rebeldes, 2019.

 CADASTRE-SE | LOGIN | MEU CARRINHO

HOME A AMEND TRATAMENTO ALISAMENTO COLORAÇÃO FINALIZAÇÃO PRESENTES LOJA PROFISSIONAL

Você está em: Home > Hair Care > **REBELDES E COM FRIZZ**

Ordenar por: Mais vendidos A-Z Z-A Menor preço Maior preço Lançamentos

Visualização:  Vitrine  Lista Resultados por página 21 Mostrando 1 - 12 de 12.

MINHA NAVEGAÇÃO

Filtros Selecionados

Categorias

Hair Care

Rebeldes E Com Frizz

COMPRE POR

Linha

Amend Discipline Liss (4)

Climate Control (3)

Liso Sem Química (4)

Millenar Oil Segredos Do Mundo (1)

Tipo de Produto


Condicionador (1)

Leave-In (3)

Máscara (3)


Óleo (2)

Shampoo (3)




Leave-In Frizz Control Climate Control Amend - 150ml

R\$ 27,89



Shampoo Frizz Control Climate Control Amend - 250ml

R\$ 27,89



Máscara Frizz Control Climate Control Amend - 300g

R\$ 32,49

Fig. 21 – Propaganda da Amend para domar cabelos rebeldes, 2019.

Durante o regime segregacionista do Apartheid na África do Sul (1950-1994), se houvesse dúvidas sobre a raça de determinado indivíduo era feito o “teste do lápis” para definir se uma pessoa era branca ou negra. Um lápis era

colocado no meio dos cabelos e se escorregasse ou caísse a pessoa era classificada como branca, e se este ficasse preso era rotulada de negra. Nos anos 1980, no Brasil, os cabelos eram escovados, na década de 1990 relaxados e no início dos anos 2000 chapados e alisados com produtos químicos à base de formalina, também conhecido como formol, que consiste em uma solução formada pela mistura de água e metanal. Estes produtos prometiam deixar os cabelos lisos por mais tempo, cerca de 6 meses, sendo designados de “escova progressiva”.

Desde o ano de 2001, a Agência Nacional de Vigilância Sanitária – Anvisa – autoriza apenas a concentração de 0,2% de formol em produtos cosméticos, na qualidade de conservantes. Apenas nos endurecedores de esmalte a concentração permitida é de 5%. Em 2008, a Anvisa proibiu o uso do formol na produção de qualquer produto cosmético, mas, infelizmente, alguns profissionais ainda utilizam este produto nocivo para a saúde para realizarem alisamentos capilares (Portal Anvisa, [s.d.]).

Nos nossos dias, é frequente as modelos e actrizes consagradas desfilarem, posarem e actuarem com cabelos alisados e as negras, inclusive, protagonizarem filmes, novelas e séries com cabelos lisos. Lamentavelmente, a forma e tipo do cabelo encaracolado e crespo pode ainda hoje levar à segregação de uma pessoa e fá-lo, exclusivamente, por esse tipo de cabelo estar associado simbolicamente a pessoas negras.

Cada um de nós deveria poder fazer o que pensa ser o melhor em relação à própria aparência. Se uma pessoa tem cabelos encaracolados, mas prefere alisá-los, é uma opção que diz respeito única e exclusivamente a si mesma. O que não deveria acontecer, mas acontece, é a imposição de um padrão estético das pessoas que detêm o poder na cultura ocidental, ou seja, as brancas, que definem o que é adequado e que, portanto, deve ser seguido. Esta imposição afecta sobretudo as mulheres negras de um modo profundamente negativo tendo graves consequências na sua auto-imagem e estima pessoal. De acordo com a revista Forbes entre as empresárias de destaque internacional como, por exemplo, a Presidente da Petrobras, Maria das Graças Silva Foster, Gisele

Bundchen e Adriana Machado, CEO da General Electric, houve uma mulher que se destacou, a saber, Heloisa Helena de Assis. Esta mulher que foi no passado cuidadora de crianças, empregada doméstica e de limpezas, conseguiu em 1993 tornar-se a fundadora do Instituto Beleza Natural, a maior rede do Brasil especializada em cabelos crespos e ondulados (Beleza Natural, s.d.).

A constante insatisfação com os seus cabelos crespos e amarrados, levaram Heloisa Helena de Assis a buscar uma solução que os tornasse menos volumosos sem que fosse preciso alisá-los. Porém o mercado não dispunha desse tipo de produto. Então ela fez um curso de cabeleireira tendo conseguido através de mistura de produtos encontrar uma fórmula designada “Super Relaxante” que abriu um novo nicho de mercado que não era muito explorado no início da década de 1990. Histórias como a da empresária Zica de assumir o seu cabelo como este é inspiraram a contabilista Natália Freitas. Durante uma entrevista, Freitas descreve o modo como desde a infância como se sentia em relação ao seu cabelo:

Nasci com o cabelo crespo, mas me lembro de algumas vezes ter usado bobes (rolos para cabelos) na pré-adolescência para esticar os fios, não era sempre, em ocasiões especiais, em seguida a essa fase, entrei para a dependência da química. A dependência era tanta que por um tempo fiquei fora do Brasil e na cidade onde morava não havia tratamento para cabelos Afros, logo procurei saber a composição química do produto que usava no salão para comprar igual, então minha mãe comprava e enviava pra mim pelos Correios. Com o tempo fui ficando desanimada por causa da frequência do procedimento, ter que esconder raiz grande, preço alto, tempo de espera no salão. (...) Então finalmente cheguei ao jubão e estou amando!! Livre de química, gastando bem menos e sem preocupações com raiz grande aparecendo. Não critico quem não assume suas raízes, acho que todos devem se sentir bem como estão, naturalmente ou não. Eu me encontrei na minha origem, na minha naturalidade, e sinceramente, me sinto mais bonita e mais jovem!!! (Freitas, 2018).

Histórias de vida como as de Natália Freitas, de Heloisa Helena de Assis e de milhares de brasileiras que viveram anos de vida preocupadas com a aparência do seu cabelo inspirou-me a criar a performance intitulada *Cachos ao vento I*, (2018, Fig. 20). O processo de construção deste trabalho iniciou-se com a pesquisa de histórias de mulheres, amigas e outras desconhecidas, que passaram por algum tipo de processo discriminatório por causa dos seus cabelos

encaracolados. Na etapa seguinte realizei uma performance onde interpretava visualmente essas mulheres, representando as suas aparências através de elementos e acessórios, como perucas, brincos e maquilhagem. Nesse sentido, pode-se afirmar que nas minhas obras eu recrio e incorporo o retrato das mulheres que represento dando voz e visibilidade às suas lutas e reivindicações.



Fig. 22 – Edilaine Matos, *Cachos ao vento*, 2018. Performance para câmara fotográfica. Dimensões em tamanho real. Colecção da autora.

O registo da performance *Cachos ao Vento I* foi elaborado por mim através da fotografia tendo originado um segundo trabalho que se intitula *Cachos ao vento II*. Este, por sua vez, foi constituído por fotografias e fragmentos de história de algumas mulheres, obtidas por meio de conversas e entrevistas, fotografias da minha performance e peças em molduras circulares e um espelho, cuja geometria circular evoca a forma do cabelo encaracolado (Fig. 21 e 22).

O espelho é definido no dicionário como: superfície altamente polida para produzir reflexão regular dos raios luminosos de imagens dos objetos (Dicionário

Priberam – espelho, 2019). Portanto, o espelho é um objecto de reflexão no qual uma pessoa ao olhar-se através dele pode ver não somente uma cópia de si, mas também a realidade que a circunda. Ao utilizar o espelho na composição da instalação procurei obrigar o público a fazer parte da própria instalação de modo a reflectir sobre o modo em como participa ou não na formação de uma sociedade racista e sexista.

Nesta peça (Fig. 21) recorri à linguagem da arte da performance através da qual reflico sobre a linguagem dos esteótipos femininos e da construção da mulher perfeita e o objecto finalizado é apresentado no formato de instalação. A montagem foi pensada de modo a que leitura fosse realizada de modo aleatório, sem uma narrativa linear, para que fosse o espectador no espaço da instalação a criar através do seu percurso um sentido ao tema no momento da sua visualização e experimentação.



Fig. 23 – Edilaine Matos, *Cachos ao vento II*, 2018. Madeira e papel fotográfico, dimensões variadas com 8 peças de aprox. 7cm de diâmetro, 5 peças de aprox 10cm de diâmetro, 4 peças de aprox. 15 cm de diâmetro e 1 peça de 30 cm de diâmetro. Colecção da autora.



Fig. 24 – Edilaine Matos. Confeção das molduras. Fotografia a cores, 809×455 pixels. Coleção da autora.



Fig. 25 – Edilaine Matos. Instalação das molduras da série *Cachos ao vento II*. Fotografia a cores, 497×884 pixels. Coleção da autora.



Fig. 26 – Edilaine Matos, *Cachos ao vento*, 2018. Impressão sobre acrílico, dimensões 163 x 90 cm. Colecção da autora.

Este meu trabalho também aborda questões raciais, e inspira-se nos trabalhos da artista Rosana Paulino, doutora em artes visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Como artista Paulino destaca-se pela sua produção ligada a questões sociais, étnicas e de gênero. Os seus trabalhos têm como foco principal a posição da mulher negra na sociedade brasileira e os diversos tipos de violência sofridos por esta população decorrente do racismo e das marcas deixadas pela escravidão (Fig. 25).



Fig. 27 – Rosana Paulino. *A permanência das estruturas*, 2017. Impressão digital sobre tecido, recorte e costura, 96,00 x 110,00 cm. Coleção doação Fernando Abdalla e Camila Abdalla, no contexto da exposição Histórias afro-atlânticas, 2018.

Capítulo VI – *Censurada*: tributo à vereadora Marielle Franco

Ao longo da história da humanidade muitas mulheres têm sido permanentemente censuradas, dia após dia, em todos os cantos do mundo. Após a Segunda Guerra Mundial, nas sociedades ocidentais à medida que os direitos políticos de democracia e emancipação estavam tomando forma, as mulheres tinham uma grande expectativa de receber os mesmos direitos que os homens enquanto cidadãos. Nos Estados Unidos da América (EUA), Abigail Adams, esposa do segundo presidente estadunidense John Adams, escreveu diversas cartas a seu marido, pedindo-lhe para que não se esquecesse das mulheres e que lhes desse mais oportunidades. Em uma dessas cartas, datada de 31 de Março de 1776, Abigail refere:

Espero ouvir que declaraste independência. E por falar nisso, no novo código de leis que suponho ser necessário que faças, eu desejo que te lembres das mulheres e sejas mais generoso e favorável a elas do que foram os teus ancestrais. Não coloques poder tal ilimitado nas mãos dos maridos. Lembra-te, que todos os homens seriam tiranos se pudessem. Se cuidado e atenção particulares não forem prestados às mulheres, estamos determinadas a fomentar uma rebelião e não nos prenderemos a quaisquer leis nas quais não tenhamos voz ou repreensão (Withey, 1981).

Setenta e cinco anos mais tarde, Sojourner Truth, abolicionista afro-americana e ativista dos direitos das mulheres, proferiu durante a convenção Women's Convention em Akron, Ohio, em 1851, o discurso "Ain't I A Woman?"(Não serei eu uma mulher?).

(...). Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari três filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha

dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (Moura, 2014).

É evidente neste discurso que Sojourner Truth critica não somente o tratamento que era dado tanto à mulher branca como à negra, mas também ressalta a sua própria capacidade de trabalho que na sua opinião era desempenhado com igual competência e valor comparativamente àquele realizado por um homem, e que poderia até excedê-lo se existissem iguais oportunidades para mulheres e homens. As suas palavras eram de luta por direitos igualitários para homens e mulheres.

Essa mulher foi a primeira negra a vencer um branco nos tribunais nos Estados Unidos da América. Nascida em Nova Iorque em 1797, sob o regime da escravidão, foi forçada a casar-se com um escravo mais velho do qual teve quatro filhos. Em 1799, o estado de Nova Iorque começou a legislar a abolição da escravidão, e embora o processo da sua abolição somente estivesse completo a 4 de julho de 1827, um ano antes desta data, Drumont, o então dono de Truth, havia-lhe já prometido concessão da liberdade “se ela fizesse o bem e fosse fiel.” No entanto, mais tarde retrocedeu alegando que uma lesão na mão a tornara menos produtiva (Hermes, 2018).

A sua vida foi marcada por diversas mudanças, uma delas de experiência religiosa durante a sua estadia em Nova Iorque, onde trabalhava como empregada doméstica na casa da família Van Wagener, tendo-se tornado uma devota ao cristianismo. Mudou-se com o filho Pedro para Nova Iorque, onde trabalhou como empregada doméstica para Elijah Pierson, um evangelista cristão, mas uma reviravolta do destino levou ao falecimento do seu patrão e ela e Robert Matthews, também evangelista, foram acusados de roubar Pierson e de envenená-lo. Ambos foram absolvidos e mais uma vez, ela venceu os tribunais. Devido a seus ensinamentos cristãos, Truth incorporava referências religiosas no seu discurso, em particular a história de Esther. Ela advogava que, assim como as mulheres na escritura, as mulheres da época estavam lutando pelos seus direitos. Por diversas vezes repreende a multidão quando esta reage com assobios e comportamento rudes, lembrando-lhes que Deus diz nas

escrituras "Honra teu pai e tua mãe", tendo mesmo argumentado com um homem que afirmava que a mulher não poderia ter os mesmos direitos que o homem porque Jesus Cristo não era mulher, indagando-o de onde Cristo nascera (Moura, 2014).

Durante um discurso em Ohio Truth refere:

Se a primeira mulher que Deus fez foi forte o bastante para virar o mundo de cabeça para baixo por sua própria conta, todas estas mulheres juntas aqui devem ser capazes de consertá-lo, colocando-o do jeito certo novamente. E agora que elas estão exigindo fazer isso, é melhor que os homens as deixem fazer o que elas querem (Moura, 2014).

Na altura, ser mulher já era difícil, mas ser simultaneamente mulher e negra exigia uma permanente luta pela sobrevivência. Truth por ter voz grossa e uma atitude de imposição chegou a ser acusada diversas vezes de ser um homem, até que em um dos seus discursos ao ser indagada a respeito da sua sexualidade, em um acto inesperado abriu a camisa revelando os seus seios (Moura, 2014).

Na actualidade, lamentavelmente, muitas mulheres negras continuam a ser vítimas de um sistema racista e misógino. Recentemente, um caso que teve grande repercussão mediática no Brasil foi o assassinato da vereadora Marielle Franco, em Março de 2018, no Rio de Janeiro. O sistema social pleno de violência, corrupção, impunidade, ganância e poder fez dela mais uma das suas vítimas. Mulher, negra e da favela, chegou à universidade e conquistou o título de “Mestre”, tendo alcançado posteriormente o cargo de vereadora. Lutou por direitos igualitários e defendeu vítimas de crimes violentos (EBibliografia – Marielle Franco, [s.d.]). Marielle Franco é mais uma dos milhares de pessoas que são mortas todos os dias pela corrupção, pela violência de uma bala perdida, e pela ganância de governantes que retiram o dinheiro da saúde enquanto pacientes morrem em um corredor frio de uma emergência médica e, acima de tudo, a falta de qualidade no ensino básico que deixa cada vez mais cidadãos alienados nas suas comunidades.

O neurocientista Miguel Nicolelis discorre que “A educação brasileira nunca foi olhada como prioridade porque foi uma concessão da classe dominante para produzir gente para atuar no mercado de trabalho” (Santos, [s.d.]). De acordo com Ricardo Santos, jornalista e professor de história, entre os 65 países avaliados pelo “Programme for International Student Assessment – PISA”, o Brasil ocupa o 53º lugar na educação. Apesar do programa social brasileiro ter incentivado a matrícula de crianças entre 6 e 12 anos, de acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) mais de 700 mil crianças ainda estão fora da escola. O jornalista advoga também que a educação promove o desenvolvimento, crescimento económico e progresso de uma nação, porém a realidade é que o ensino tornou-se um negócio, não para criar cidadãos pensantes mas sim centrada nas demandas do mercado, não colaborando para o desenvolvimento potencial humano mas sim para padronizar o trabalhador para o mercado de trabalho (Santos, [s.d.]).

Marielle assumiu a coordenação da Comissão de Defesa dos Direitos Humanos e Cidadania da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro e foi ao desempenhar este cargo que prestou auxílio jurídico e psicológico a muitos familiares de vítimas de homicídios ou de policiais vitimados. Um dos casos que ajudou a solucionar foi o de um policial civil assassinado por um colega. De acordo com o ex-comandante da Polícia Militar que trocava informações com Franco sobre policiais mortos “É uma bobagem dizer-se que não defendia policiais” (Barreira, 2018).

Em 2016, na sua primeira disputa eleitoral foi eleita vereadora na capital fluminense. Com mais de 46 mil votos foi a quinta candidata mais votada no município, e a segunda mulher mais votada ao cargo de vereadora em todo o país. Na Câmara Municipal presidiu à Comissão de Defesa da Mulher e integrou uma comissão composta por quatro pessoas, cujo objetivo era monitorizar a intervenção federal no Rio de Janeiro, sendo escolhida como sua relatora em 28 de fevereiro de 2018. Era crítica da intervenção federal, assim como criticava e denunciava constantemente abusos policiais e violações dos direitos humanos. Como vereadora, Franco também trabalhou na colecta de dados sobre a

violência contra as mulheres, pela garantia do aborto nos casos previstos por lei e pelo aumento na participação feminina na política (EBibliografia – Marielle Franco, [s.d.]).

A minha performance *Censurada* foi registada pela câmara fotográfica. A criação desta personagem tem com base a história de Marielle Franco (Fig. 26). Na performance para a câmara recorri a traços da personalidade de Franco e da sua luta pelos direitos da mulher. Hoje, com pouco mais de um ano da morte de Franco, ainda não se sabe quem foi o autor deste homicídio.

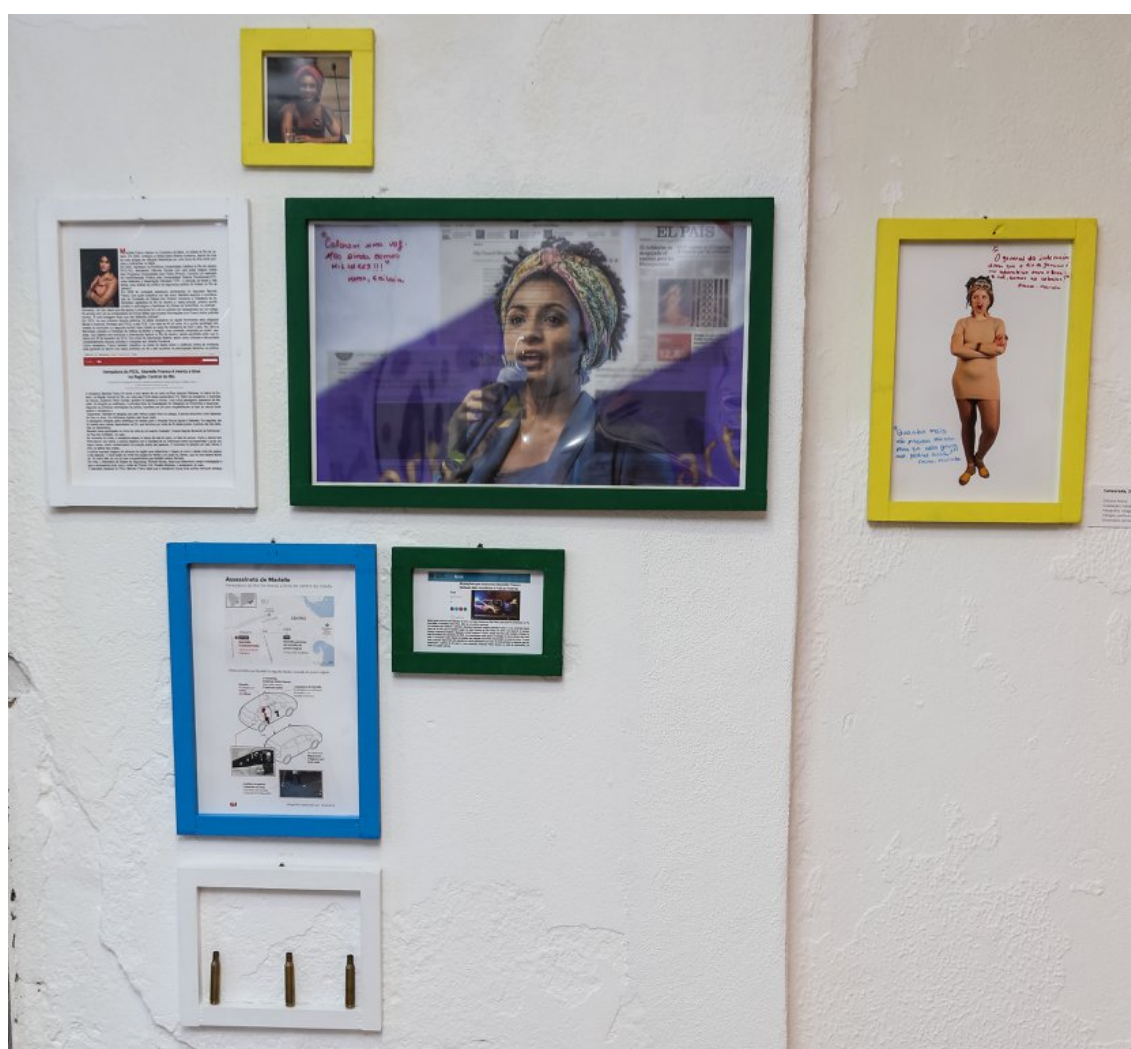


Fig. 28 – Edilaine Matos, *Censurada*, 2018. Moldura em madeira, projectéis de arma de fogo e papel fotográfico, instalação em formato de revólver de dimensões variadas com 1 peça de 8 x 8 cm, 3 peças de 15 x 20 cm, 1 peça de 13 x 10 cm e 1 peça de 30 x 40 cm. Colecção da autora.



Fig. 29 – Edilaine Matos, *Censurada*, 2018. Impressão sobre acrílico, dimensões 163 x 70 cm. Coleção da autora.

Capítulo VII – *Reflexos*: máscaras de identidade

No decorrer do curso de mestrado criei uma escultura em gesso com a forma de uma máscara com os olhos feitos em espelho e quatro molduras de pincéis (Fig. 28). A premissa era de que através dos olhos da máscara o espectador pudesse ver o seu próprio reflexo, a imagem do que ele julgava ser. Porém, devido à colocação inclinada dos espelhos quanto mais o espectador tentava ver-se a si mesmo nos olhos de espelho, mais ele via a realidade do que estava ao seu redor. Esta barreira que crio entre o espectador e a sua própria imagem, é um convite que faço às pessoas para olharem menos para si mesmas e mais para o que está ao seu redor.



Fig. 30 – Edilaine Matos, *Reflexos*, 2018. Gesso, aprox. 18 x 30 cm. Colecção da autora.

De igual modo, pretendo chamar a atenção do público sobre o modo como o que está à nossa volta contribui grandemente para aquilo que somos.

Tal como Priscila Rezende, pretendo com esta peça que o espectador reflecta sobre o modo como todos nós dependemos do olhar dos outros para construirmos a nossa própria identidade. Segundo Rezende:

(...) eu comecei a pensar sobre essa relação que estabelecemos com as pessoas e como é complexo você viver em sociedade e fazendo escolhas para sua vida e para o seu próprio corpo e uma vez que essas escolhas são feitas e como a nossa existência não se encaixa dentro de um padrão específico que é estabelecido pela sociedade em várias esferas, classe, racial, um padrão de aparência e como existe factos e consequências para nossa existência de acordo com esse lugar em que você está inserido socialmente (Rezende, 2019).

Capítulo VIII – *A estrangeira*: a minha história de vida como estudante e trabalhadora imigrante em Portugal

Crises económicas e sociais são as principais causas da migração de milhares de povos espalhados pelo mundo. Hoje o Brasil tem um número de pessoas em diáspora maior do que em qualquer outra época da história, segundo estimativas do Ministério das Relações Exteriores do Brasil (Zanlorenssi & Almeida, 2018). Tais deslocamentos costumam obedecer a uma lógica simples, ou seja, as populações migram para melhorar a qualidade de vida, fugir de uma guerra, de uma crise económica, da pobreza, de perseguições políticas e religiosas. Muitas vezes o imigrante enfrenta a xenofobia, discriminação e marginalização.

O meu deslocamento como imigrante do Brasil para Portugal, inicialmente para me capacitar melhor profissionalmente, fez-me reflectir sobre questões de identidade, estranhamento, língua, cultura, adaptação e mudança. Durante as minhas primeiras performances transporte-me para um outro corpo, outro pensamento, outro modo de falar e agir, motivada pela empatia com outras mulheres. No entanto, fui também uma estrangeira ao mudar de um ponto de vista para outro, mover-me de um corpo para outro adoptando diferentes tradições familiares e culturais. Nesse sentido ser performer é sempre ser um estrangeiro. Tal como refere o gestor cultural e curador argentino Jorge Glusberg: “O performer atua como um observador. Na realidade ele observa sua própria produção, ocupando o duplo papel de protagonista e receptor do enunciado (a performance)” (Glusberg, 2009, p. 76).

Como metodologia para realização dos meus dois últimos trabalhos de mestrado adoptei a minha própria história de vida, e dos meus antepassados, eternos imigrantes. Começo não muito longe, a partir do meu bisavô português, natural do Porto, foge em 1914 da Primeira Guerra Mundial para o Brasil e casa-se com uma índia. Na década de 1960 os seus filhos, que são os meus avós, migram do interior de Muzungu, na região de Campos dos Goytacazes, para o

centro da cidade, em 1965. Por sua vez, em 1966, os seus filhos, que são os meus pais, migram de Campos dos Goytacazes para a Capital do Rio de Janeiro.

Mais tarde, em 1993, no meio de uma profunda crise económica durante o governo de Fernando Collor de Mello, houve novamente a necessidade do meu pai migrar, tendo a família decidido que ele iria sozinho para os Estados Unidos da América, deixando esposa e filhos em busca do “sonho americano de uma vida melhor” para sustentar a família que permanecia no Rio de Janeiro. Por lá enfrentou frio extremo e presenciou bem de perto o ataque em 11 de Setembro de 2001 às Torres Gémeas, em Nova Iorque. Lembro-me como se fosse ontem, do desespero da minha mãe, dos meus irmãos e meu para conseguirmos comunicar com ele, uma vez que ficámos mais de 12 horas sem possibilidade de comunicarmos após termos recebido a notícia deste terrível atentado. Finalmente o meu pai conseguiu ligar para um vizinho nosso dizendo que estava bem. No entanto, após esta tragédia, ficámos sem saber como iria ser dali em diante a situação do meu pai pois a política do EUA fez com que as fronteiras se estreitassem ainda mais para os migrantes. De facto, o meu pai que habitualmente passava o período do Natal e do Ano Novo connosco, não pôde mais arriscar retornar ao Brasil durante este período, correndo o risco de não conseguir regressar aos Estados Unidos da América. Lamentavelmente, o mercado de trabalho no Brasil para um senhor de 55 anos era extremamente escasso. Mais tarde, foi a minha vez de deslocar-me em busca de conhecimento e novas oportunidades, e sair do calor de 40º do Rio de Janeiro, deixando para trás uma carreira estável, família e amigos.

Costumo dizer que não fui eu quem escolheu o jornalismo e sim o jornalismo que me escolheu. Desde muito cedo, ainda com 17 anos, sem ainda ter terminado a educação básica, eu já escrevia matérias para sites de notícias. Quando enfim decidi entrar na faculdade de comunicação social deixei um emprego no qual ganhava o suficiente para pagar a universidade e as contas da casa, para ganhar a metade do meu salário em um estágio profissional, tendo a solução sido conseguir dois estágios para poder pagar a universidade e outras contas pessoais. Saía de casa às 5h50 da manhã, quando o sol ainda não havia

nascido, sujeitando-me aos perigos do Rio de Janeiro, e cheguei a ser assaltada à porta de casa quando saía a caminho do estágio. Chegava ao local do primeiro estágio às 6h45 e tinha que recolher o maior número de informações possíveis para entrar ao vivo na rádio às 7h. e às 12h corria para o segundo estágio onde me esperavam mais cinco horas de trabalho. Às 18h mais uma corrida em universidade onde ficava até às 22h50. Enfim a última corrida do dia, a paragem do autocarro para não perder a possibilidade de retornar a casa. Na sala de aula fui chamada de tudo quanto era alcunha: “Zombi” (por sempre chegar cansada), “Tartaruga” (por conta da mochila enorme que carregava pois com dois estágios dentro da mochila além dos livros e cadernos, levava mais uma peça de roupa e a marmita de um dia inteiro), “Pai do Cris” (uma alusão a série *Todo mundo odeia o Cris*, no enredo da qual o pai do Cris tem dois empregos para pagar as contas da família), entre outros. Seria cómico se não fosse associado a tanto esforço. No entanto valeu a pena tanto esforço pois ao fim de estar formada apenas há um mês eu já estava a trabalhar em uma das maiores rádios do Rio de Janeiro e a receber ligações de colegas a pedir emprego que não tinham ainda tido uma única experiência jornalística e no facebook muitos afirmavam que eu tinha tido sorte por ter conseguido entrar nesta rádio. Sorte? A minha sorte foi ter deixado um emprego com contrato para estagiar por dois anos em dois empregos diferentes, correr de um trabalho ao outro para economizar o dinheiro da passagem de volta para casa, sim, isso deve chamar-se sorte mesmo!!! Mas os meus sonhos ainda eram maiores e não cabiam mais no Rio de Janeiro.

A 12 de dezembro de 2017 atravessei o oceano Atlântico rumo ao continente europeu, em pleno Inverno de 8º C, para ir estudar na cidade de Évora. Hoje vejo-me aqui em Portugal no mesmo corpo, mas com outra mente, linguagem e cultura. Desloquei-me não só fisicamente para Portugal, tendo muito do que tinha dentro de mim sofrido uma metamorfose. Dentro de mim há uma luta, voltar para a minha terra, família, carreira, amigos, à cidade maravilhosa do Rio de Janeiro com o caótico trânsito e a guerra do tráfico de drogas, pois nem tudo por lá é tão maravilhoso assim, mas é o meu lugar, ou não, afinal onde é o meu lugar? Será que realmente existe um lugar que possa chamar de “O MEU LUGAR!”?

Consequentemente, porque não ter como tema do meu trabalho artístico o sentimento permanente de deslocamento e estranhamento que afecta todos os migrantes?

O meu primeiro trabalho em Portugal foi como vitrinista, no decorrer do qual fiz a decoração de montras de farmácias na região de Évora. No marketing costuma dizer-se que “quem não é visto não é lembrado” e a principal função de uma montra é atrair clientes para o consumo. A montagem de uma montra muitas vezes implica perigos pois lida-se com vidro, água, sabão e lugares altos, que são propícios a quedas e vidros partidos (Fig. 29 a 33). Acresce ainda que frequentemente tem que debruçar-se quando se está no topo de escadas altas e é necessário força e jeito para retirar vinis colados com grande intensidade ao vidro. É um trabalho que exige extrema atenção nos detalhes, pois em caso de ser necessário adaptar um vinil não se pode cortar informações alusivas ao conteúdo dos produtos por se tratar de produtos farmacêuticos.



Fig. 31 – Edilaine Matos. Implementação de montra. Fotografia a cores, 1440 x 1920 pixeis. Colecção da autora.



Fig. 32 – Edilaine Matos. Retirada de montra. Fotografia a cores, 1440 x 1920 pixeis. Colecção da autora.



Fig. 33 – Edilaine Matos. Adaptação de montra. Fotografia a cores, 248 x 330 pixeis. Colecção da autora.



Fig. 34 – Edilaine Matos. Retirada de montra. Fotografia a cores, 1440 x 1920 pixeis. Colecção da autora



Fig. 35 – Edilaine Matos. Limpeza de vidro. Fotografia a cores, 248 x 330 pixeis. Colecção da autora.

O conceito de montra inspirou-me na criação do meu trabalho *A estrangeira*. Assim como uma directora de marketing de uma empresa pensa e planeja toda a sua estratégia de *marketing* na montagem de uma montra, este trabalho tem como objetivo levar o público a realizar uma reflexão sobre a exploração das mulheres emigrantes.

A sua preparação começou com a confecção de um vinil de montra com a foto apenas do meu corpo e acessórios em *stick and glides* (S&G) que são vinis sem cola, de fácil instalação e remoção. Esses materiais possibilitam que os espectadores possam manejar facilmente os diferentes acessórios e criar uma fotomontagem. A ideia que sustenta esta peça diz respeito aos estereótipos associados às mulheres brasileiras emigrantes. Neste trabalho apresento-me ao espectador como uma boneca de papel colada em uma montra, na qual se podem colocar adereços de roupa e balões com falas de acordo com a vontade de cada um. No entanto, as frases que nos balões dizem respeito a estereótipos vivenciados por mulheres brasileiras imigrantes em Portugal, sendo o resultado de uma pesquisa que realizei na internet sobre experiências vividas de racismo e sexismo por elas. Estes textos pretendem incomodar e alertar o espectador para a discriminação e desigualdade sofridas frequentemente pelas trabalhadoras brasileiras emigrantes em Portugal.



Fig. 36 – Edilaine Matos. Montra. Vinil, dimensões 165 x 70. Colecção da autora.



Fig. 37 – Edilaine Matos. Conjunto de peças para montra. Stick and glide. Dimensões variadas.

“
Nunca havia
conhecido uma
brasileira que
falasse inglês...
”

“
Mas tu
és uma
brasileira
diferente
”

“
As casas de
meninas estão
cheias de
brasileiras.
”

“
Não pensei que
fosses do tipo
que namora
brasileiras!
”

Fig. 38 – ‘Tu és uma brasileira diferente’ (impressão do ecrã), 28/12/2019. Medium.

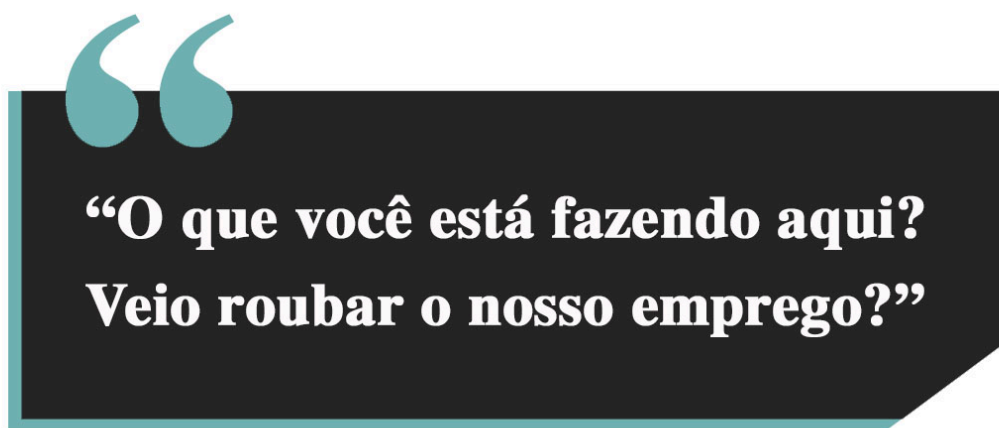


Fig. 39 – ‘Não parece mas é xenofobia’ (impressão do ecrã), 28/12/2019. Revista Marie Claire.

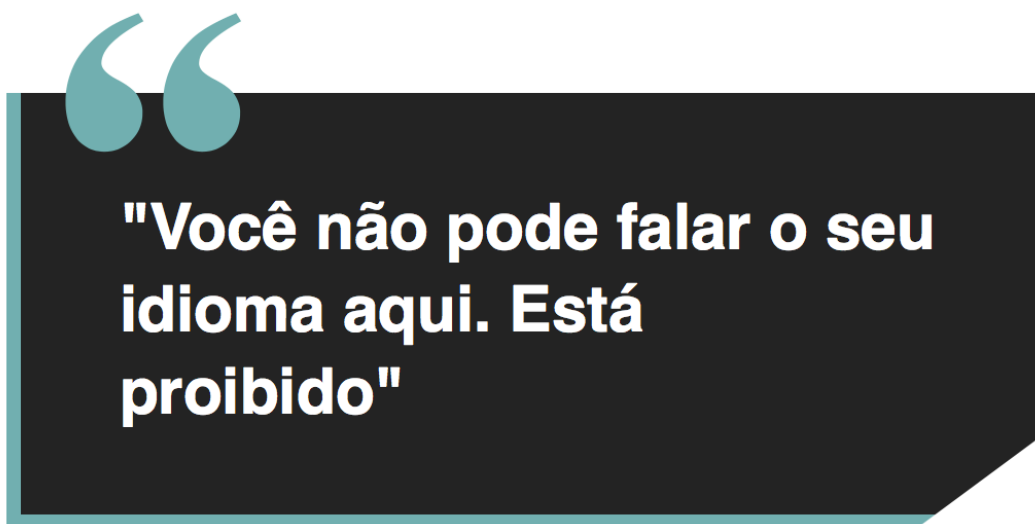


Fig. 40 – ‘Não parece mas é xenofobia’ (impressão do ecrã), 28/12/2019. Revista Marie Claire.

Nete trabalho, procurei inspirar-me tanto na minha experiência pessoal, individual e única, na minha própria “herstory” como na história das minhas colegas e conterrâneas brasileiras, que sofreram dos mesmos preconceitos que eu, ou seja, nas “herstories” colectivas. Tal como referi anteriormente, o individual e o colectivo, tal como o público e o privado, são interdependentes.



Fig. 41 – Edilaine Matos, *A estrangeira*, 2020. Performance sobre montra, dimensões variadas. Colecção da autora.

Mas não é só em outros países que as mulheres emigrantes sofrem todo tipo de opressão. Dentro do próprio território nacional, numerosas brasileiras saem do interior das suas pequenas cidades para grandes metrópoles como, por exemplo, São Paulo e Rio de Janeiro, e são igualmente vítimas de preconceitos no seio do seu próprio país.

Com esta performance pretendo oferecer simbolicamente o meu corpo aos milhares de mulheres que fizeram e continuam a fazer estes deslocamentos deixando para trás as suas vidas e famílias, muitas vezes por questões de sobrevivência.

A Senhora Dona Ivoneide, uma das fontes de inspiração para a minha performance, é mais uma de entre os milhares de mulheres brasileiras que saem do semiárido brasileiro em busca de uma oportunidade na “cidade grande”. Nos finais do século XIX, no período inicial do processo migratório nordestino, foram factores determinantes a estagnação económica, as constantes secas que levaram estas populações à busca de prosperidade económica em outras regiões do Brasil. Em 1879, com o início do "Primeiro Ciclo da Borracha", os nordestinos migraram para a região da Amazônia, facto que se repete com o "Segundo Ciclo da Borracha" durante a Segunda Guerra Mundial. A partir de

1950 até 1970, o auge da industrialização do Brasil fez a migração nordestina crescer para a região Sudeste, em particular para os estados de São Paulo e Rio de Janeiro. As capitais do Rio de Janeiro e São Paulo tornaram-se grandes pólos de atracção para as populações nordestinas (Toda Matéria – Ciclo da Borracha, [s.d.]).

O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) refere que no período entre 1999 e 2009, aproximadamente 4,8 milhões de brasileiros migraram entre estados e regiões do país. Em 2009, os estados do Nordeste que apresentaram uma migração de retorno mais expressiva, superando os 20% do total de migrantes, foram os de Pernambuco, Sergipe, Rio Grande do Norte e Paraíba. Este elevado número deve-se à expansão agrícola (IBGE – Censo 2010, [s.d.]).

Nas últimas eleições no Brasil, em 2018, o Nordeste foi uma força de resistência estratégica ao projecto conservador do poder executivo federal, embora existam outras forças conservadoras actuando em diversos espaços de poder. Consequentemente, a região nordeste tem sido alvo de várias críticas xenófobas, racistas e totalmente desconexas com a história, renegando assim uma trajetória histórica de marcada importância. Ao longo de décadas criou-se um estereótipo construído pelos meios de comunicação social que rotula o Nordeste de atrasado e o Sudeste de progressista. No entanto, como refere Celso Furtado:

A economia açucareira do Nordeste brasileiro, com efeito, resistiu mais de três séculos às mais prolongadas depressões, logrando recuperar-se sempre que o permitiam as condições do mercado externo sem sofrer nenhuma modificação estrutural significativa (...) A formação de um sistema económico de alta produtividade e em rápida expansão na faixa litorânea do Nordeste brasileiro teria necessariamente de acarretar consequências directas e indirectas para as demais regiões do subcontinente que reivindicavam os portugueses. De maneira geral estavam assegurados os recursos para manter a defesa da colónia e intensificar a exploração de outras regiões. De maneira particular, havia surgido um mercado capaz de justificar a existência de outras actividades económicas (Furtado, 1959, p. 61).

Em mais de 500 anos de história, marcada por ciclos económicos que foram financiados por ciclos anteriores, o jornalista Roniel Sampaio Silva ressalta a importância do nordeste referindo que o ciclo da cana de açúcar financiou o ciclo do ouro, tendo este, por sua vez, financiado o ciclo do café, o qual, por fim, com recursos federais, financiou nos tempos de Getúlio Vargas o processo de industrialização que privilegiou a região sudeste. O Nordeste por sua vez sustentou praticamente sozinho o Brasil durante uns longos 300 anos. Se não fosse o Nordeste, o Brasil não teria tamanhas dimensões e tampouco recursos para financiar outros sistemas económicos (Silva, [s.d.]).

Quantas Donas Ivoneides fizeram a história do Brasil? O que teria sido do país se não houvesse esta constante diáspora? A história de dona Ivoneide surge detalhada em um texto publicado pela sua filha, a jornalista Luiza Ramos, em uma rede social. Segundo Ramos:

Hoje tenho 30 anos. A minha mãe tinha cerca de 30 anos quando decidiu buscar uma vida melhor. Analfabeta, vivia dos trabalhos manuais mal remunerados e com poucos recursos no sertão do Rio Grande do Norte. Ela tem vergonha de contar-me muitas das coisas pelas quais passou na sua vida, mas eu procurei saber algumas e hoje tenho conhecimento de episódios da vida dela que ela não julga que eu sei. Fez muita costura, tapeçaria, faxina, trabalhou em casa de famílias, foi assediada e sofreu machismo e preconceitos diversos nos locais onde trabalhou na capital da sua terra natal. Até que se cansou e resolveu seguir para uma cidade grande.

Ela sabia que tinha potencial para mais, coragem para mais. Ela conta que tinha o cabelo comprido penteado numa trança e que a cortou e deixou fora para não ter muito trabalho com os cabelos nos dias de luta que sabia aproximarem-se. Imagino sempre uma cena de filme, aquele momento épico em que o protagonista vai à luta e a parte boa do filme começa! Salários maiores, oportunidades melhores. O Rio de Janeiro foi o seu destino. Cerca de cinco dias de viagem sem conforto nenhum. Ela chegou ao Rio sem conhecer ninguém e foi à luta. Trabalhou muito. Comeu o pão que o diabo amassou como diz a expressão popular, mas era tão humilde e simples que só obedecia, nunca fez nenhuma maldade à sua volta àqueles que até mereciam e de certa forma a humilhavam por ser nordestina, analfabeta e pobre.

Ela não sabe que eu sei de certas dores que sofre, mas isso faz-me admirá-la ainda mais. Conhecer o meu pai foi um sofrimento e ao mesmo tempo uma redenção. A história deles é de muita superação. Mas isso é outro capítulo e hoje quero falar sobre ela. Teve duas filhas com diferença de quase dez anos. A

primeira aos 33, idade de Cristo. Como não sabia ler, não podia ajudar as meninas com os deveres de casa. Mas foi em busca de instrução e depois dos 50 anos formou-se no ensino básico. Por fim, quem a ajudava nos deveres de casa eram as filhas. Eu lembro-me de cobrar-lhe o dever pronto e passar-lhe exercício de caligrafia quando tinha cerca de 12 anos, era na altura a professora da minha mãe e desempenhava esse papel com muito prazer! Ela me encheu de orgulho quando obteve um diploma e me enche até hoje de alegria quando se estica na rede da nossa casa para ler um livro.

Ela é incrível. Excelente avó, dedicada ao extremo, como segue dedicada à casa e à família mesmo aos 74 anos. Meu pai foi um homem de muita sorte, recebeu muito amor e muitos cuidados desta guerreira moderna. Ela é um exemplo de bondade, sinceramente nunca conheci pessoa tão boa e sensata, mesmo com pouquíssimo estudo, uma mulher extremamente inteligente e sábia. Ofensas? Nunca a vi dizer nada de mal a ninguém, até acho que ela deveria ter brigado mais, xingado mais pessoas que foram ruins para ela... Também acho que ela deveria ter-se relacionado mais com as vizinhas, feito mais amizades e se divertido mais, mas ela estava ocupada cuidando da sua família, criando pessoas e sendo exemplo de perseverança... Ivoneide, mais conhecida como Neide, ou apenas mãe e avó, este é o nome dela (Ramos, 2018).

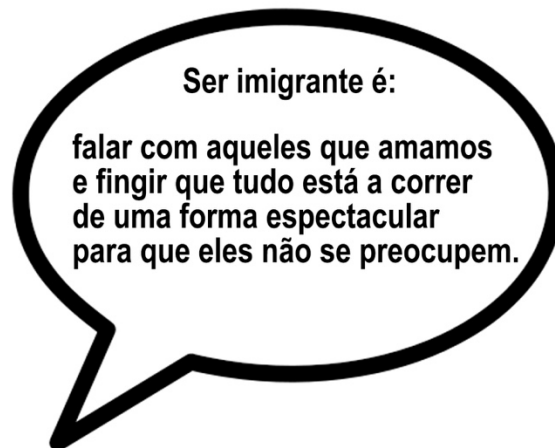
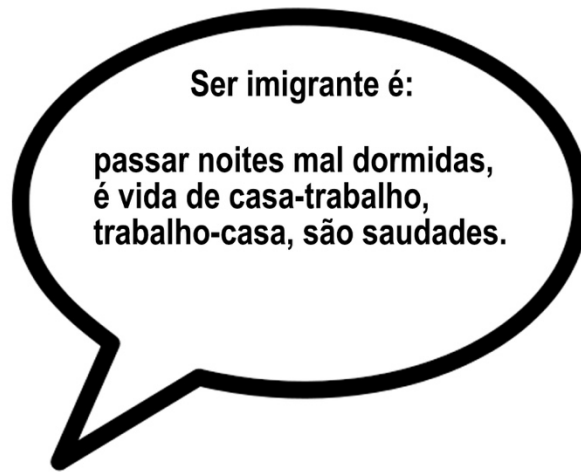


Fig. 42 – Edilaine Matos. Conjunto de frases para montra. Stick and glide. Dimensões variadas.

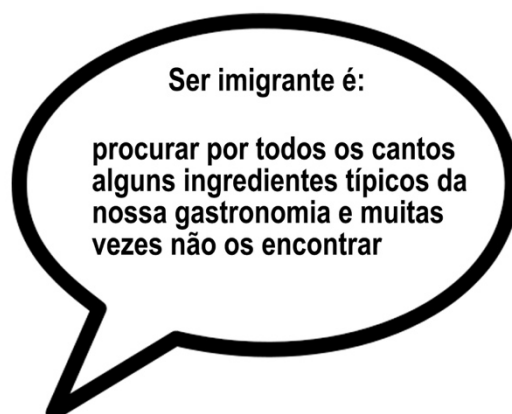


Fig. 43 – Edilaine Matos. Conjunto de frases para montra. Stick and glide. Dimensões variadas.

Considerações Finais

Ao longo deste relatório de Trabalho de Projecto, realizei diversas etapas de leitura de textos de pensadoras e historiadoras de arte, reflexões sobre feminismos, análise de obras e entrevistas às artistas Fabiana Faleiros e Priscila Rezende. Em simultâneo, criei trabalhos artísticos, em formato de fotografia, performance e instalação, inspiradas em histórias de vida de mulheres brasileiras e fruto das minhas próprias vivências.

Conclui na primeira parte que com a repressão da ditadura no Brasil as artistas precisaram de reinventar-se, usar uma nova linguagem subliminar para escapar às censuras impostas pelo regime. Tal facto aumentou exponencialmente a criatividade de muitas artistas que passaram a criar metáforas e eufemismos com uma linguagem cifrada cheia de ironia. Ao analisar duas artistas que viveram este período, Lygia Clark e Lygia Pape, podemos observar características semelhantes em cada uma delas. Concluiu-se o seguinte. Ambas as artistas falaram da censura instaurada no Brasil e do movimento feminista de segunda vaga, que lutava para que as possuíssem direitos civis igualitários aos homens. Podemos destacar que Clark tinha uma grande preocupação com as consequências quotidianas e até mesmo psicológicas de quem viveu uma ditadura severa, torturante e infame. As suas obras sensoriais são usadas até hoje em diversas clínicas no Brasil para tratamentos de pacientes psiquiátricos. Já Pape via um Brasil com uma identidade que se perdera. O resgate desta identidade nacional com a cultura indígena, pré-colonização ocidental, foi tema de diversos trabalhos da artista. Conclui que Clark e Pape contribuíram artística e ideologicamente para a não exploração da mulher como objeto e para a dignificação de uma identidade genuinamente brasileira.

De igual modo, destaquei que as artistas no período pós-ditadura trouxeram as suas experiências de vida para a arte buscando ultrapassar o

serem somente o objecto dos trabalhos de outros artistas homens para serem agora as criadoras, de modo a combater o poder patriarcal e a figura da mulher na arte apenas como modelo. Foram as mulheres artistas quem melhor representou críticas aos estereótipos femininos como resultado da sua experiência dessa mesma discriminação social.

Observamos que as artistas Adriana Varejão e Márcia X. forjaram histórias, tanto de factos histórico culturais como do cotidiano brasileiro em suas obras. Varejão explora a carne corporal em azulejos tipicamente portugueses e neles retrata toda violência visceral durante o processo de colonização. A reapropriação de elementos histórico culturais de Brasil e Portugal estão presentes nas obras Filho Bastardo II e Figura de Linguagem II. Já Márcia X. recorre ao universo tradicionalmente associado ao feminino para as suas criações e performances. A obsessão pelo estereótipo de mulher perfeita, sempre bela e sensual é constantemente desconstruído através das performances de X., além de revelar a fragilidade da indústria pornográfica criada em sua maioria para o deleite da sexualidade masculina.

No decorrer desta investigação analisei também algumas artistas que usaram o avanço da tecnologia e a era dos meios de comunicação social como novo nicho para expandir sua arte, numa época em que as obsessões culturais associadas às mulheres como objeto de desejo continuam tal como no passado. Nesse sentido, saliento que os novos *media* contribuíram para construção de um espaço mais democrático na arte visual. Fabiana Faleiros afirma que durante a escrita da sua tese de doutoramento interagiu nas redes sociais com os seus seguidores, o que a ajudou a construir as suas análises e reflexões. De facto, há cada vez mais uma influência e contribuição do público na concepção das obras dos artistas, aproximando-os cada vez mais. No entanto, essa aproximação pode ser tanto um factor positivo que contribui para o crescimento da arte como negativo levando à sua deturpação, como sucedeu com a performance *Bombril* da artista Priscila Rezende que foi alvo de preconceito racial por um grupo de seguidores de uma rede social.

Concluimos também que a mulher ainda não conseguiu entrar em muitos sectores no mercado de trabalho e que estes ainda são maioritariamente desempenhados por homens. As performances intervenientes e activistas de Faleiros em espaços públicos onde a maioria das pessoas são homens que exercer funções de poder é uma crítica à ilusória conquista das mulheres em certos sectores deste domínio.

Na segunda parte, apresentei a minha prática artística inspirada em histórias de vida, vivências e realidades de outras mulheres. Parte dessas inspirações vieram do desejo de que todas pessoas deveriam respeitar os valores da cidadania e dos direitos humanos. Hoje, os meios de comunicação social continuam a ditar quem as pessoas devem ser, sobretudo as mulheres, ao serviço de uma lógica neoliberal que discrimina minorias e enriquece os poderosos. Todas as pessoas possuem uma história única, tendo cada uma dificuldades específicas bem como ganhos e conquistas particulares e essas histórias devem ser admiradas e respeitadas. A perspectiva de beleza, sucesso profissional, pessoal, familiar não é igual para todas e certos padrões são apenas uma criação dos meios de comunicação social que servem interesses económicos de uma sociedade de consumo ocidental neoliberal, estruturalmente desigual, no que se refere à classe, género, raça, orientação sexual, incapacidade, idade, entre outros factores. As primeiras vagas feministas reivindicavam os direitos “da mulher”, mas como somos muitas, e com distintas histórias de vida, a teoria feminista da interseccionalidade trouxe um modo de analisá-las de acordo com a combinação destas diferentes forças sociais.

Por fim, conclui-se que apesar das constantes inovações tecnológicas, e dos direitos civis adquiridos desde a segunda vaga do feminismo, algumas premissas permanecem muito presentes. Vimos transformações culturais e transições artísticas importantes. Porém a repressão feminina e a mulher como objeto permaneceram como discurso desde há muitas décadas. Não é de admirar que tenha demorado muito para as mulheres reagirem artisticamente a tais repressões uma vez que foram caladas e usadas durante séculos, na cultura, na sociedade, na família.

Conclui-se ainda que a questão do corpo e as suas diversas formas de expressão estão presentes em todas as artistas estudadas e também nas minhas obras. Mas é um campo vasto que ainda tem muito a descobrir e até mesmo a reinventar, nomeadamente no que diz respeito ao campo artístico onde pretendo dar continuidade à minha pesquisa teórica e prática sobre *herstories*.

Referências Bibliográficas

Aguiar, A. (2014). Theodor de Bry. *Slideshare*. Registro webgrafia, acessado a 20-06-2019, em: <https://pt.slideshare.net/AltairMoissAguiar/theodor-de-bry-prof-altair-aguiar>

Alves, R. (2011). *As Artes Plásticas e a luta contra a Ditadura Militar*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

Alzugaray, P. (15/01/2018). Regina Vater: a mulher mutante. Terra Notícias. Registro webgrafia, acessado a 22-03-2020 em <https://www.select.art.br/regina-vater-mulher-mutante/>

Arteversa - Lorna Simpson: Peles negras, máscaras brancas, gênero e identidade (09/08/2016). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Acessado a 22-03-2020 em <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=841>

Assis, G., Funk, S. & Minella, L. (2014). *Linguagens e narrativas: Desafios feministas*. Tubarão: Editora Copiar.

Barbieri, C. (2008). Da vida à arte e de volta à vida: o sujeito em Lygia Clark. *Periódicos eletrônicos em psicologia*. Registro webgrafia, acessado a 10-03-2020 em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792008000100002#4

Barreira, G. (17/03/2018). Mãe de policial assassinado relembra ajuda de Marielle Franco no caso: 'Foi imbatível'. Portal G1. Registro webgrafia, acessado a 18-06-2018 em <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/mae-de-policial-assassinado-relembra-ajuda-de-marielle-franco-no-caso-foi-imbativel.ghtml>

Barros, R. (2016). *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Relacionarte.

Beleza Natural – quem somos ([s.d.]). Beleza Natural. Acessado a 30-05-2018 em <https://belezanatural.com.br/quem-somos/>

Bourdieu, P. (2012). *A dominação masculina* (11ª ed.). Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil.

Bruini, E. ([s.d.]). Uma análise da educação brasileira. Brasil Escola Uol Educação. Registro webgrafia, acedido a 11-03-2020 em <https://brasilecola.uol.com.br/educacao/educacao-no-brasil.htm>

Buarque de Hollanda, H. (2017). *Conversa com Heloísa Buarque de Hollanda: Quem tem medo do feminismo*, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado. Registo webgrafia, acedido a 04-03-2017 em <https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/genero-na-arte-corpo-sexualidade-identidade-resistencia/>. [Entrevista e moderação de Aida Rechena e Teresa Veiga Furtado].

Buarque de Hollanda, H. (2018). *Explosão Feminista – arte, cultura, política e universidade* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Companhia das Letras.

Buarque de Hollanda, H. (1994). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.

Calhoun, C. (1994). *Social theory and the politics of identity*. Oxford: Blackwell.

Carneiro, L. & Pradilla, I. (1998). *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores.

Carvalho, F. (2019). Não parece, mas é xenofobia: 20 frases para nunca dizer a ninguém. Revista Marie Claire. Registro webgrafia, acedido a 28-12-2019 em <https://revistamarieclaire.globo.com/Comportamento/noticia/2019/07/nao-parece-mas-e-xenofobia-20-frases-para-nunca-dizer-ninguem.html>

Castells, M. (2007). *O poder da identidade* (2ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Cimino, J. (2013). Machado de Assis e Vinícius de Moraes já foram censores, diz professora da USP. *Uol Notícias*. Registro webgrafia, acedido a 13-06-2019 em

<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/01/21/machado-de-assis-e-vinicius-de-moraes-ja-foram-censores-diz-professora-da-usp.htm>

Clark, L. (1964). *Nós somos os propositores*. Três Rios: Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark.

Clark, L., & Oiticica, H. (1998). *Cartas* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Colaço, T., & Damázio, E. (2018). *Antropologia Jurídica - Uma Perspectiva Decolonial para a América Latina*. Curitiba: Juruá Editora.

Couri, A. (2018). *A arte do cyberfeminismo dos anos 90*. Registro webgrafia, acessado a 10-09-2017 em <https://hcgnm20151.wordpress.com/2018/06/01/a-arte-do-cyberfeminismo-dos-anos-90/>

Cypriano, F. (21/10/2006). Mostra reafirma papel de Lygia Pape. *Folha de São Paulo*. Registro webgrafia, acessado a 04-03-2019 em: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/signup.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/foha/ilustrada/ult90u38039.shtml>

Debellian, M. (2010). *Entrevista com Adriana Varejão – Livraria Saraiva*. Acedido a 10-01-2019 em <https://www.youtube.com/watch?v=svJ3whzVqTo>

Dicionário Priberam – aura (2020). Priberam. Acedido a 08-03-2020 em <https://dicionario.priberam.org/aura>

Dicionário Priberam – domar (2018). Priberam. Acedido a 02-06-2018 em <https://dicionario.priberam.org/domar>

Dicionário Priberam – espelho (2018). Priberam. Acedido a 02-06-2018 em <https://dicionario.priberam.org/espelho>

Dicionário Priberam – mass media (2019). Priberam. Acedido a 14-10-2018 em: <https://dicionario.priberam.org/mass%20media>

Dionísio, G. & Sugawara, G. (2018). Rosana Paulino: arte, crítica, subjetividade. Política Social UFF. Registro webgrafia, acedido a 22-03-2020 em <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31296/18385>

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras – Lygia Clark (2019). Itaú Cultural. Acedido a 12-11-2018 em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clark>

Escondido, A. (2017). El Artista en la Era Digital: Cómo impulsar tu carrera artística en Internet. Espanha: Kindle Edition.

Fajardo-Hill, C. & Giunta, A. (2016). *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Los Angeles: Hammer Museum.

Faleiros, F. (2017). *Lady Incentivo – SEX 2018, um disco sobre tese, amor e dinheiro*. Tese de Doutorado em 2018, Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Filho, O. & Moraes, I. (janeiro/abril 2016). Autorretrato: a fotografia em performance. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*. 18(1), 1-12. Acedido a 14-11-2018 em <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2016.181.01>

Fioravante, C. (08/10/1996). Lygia Pape corre os riscos da invenção. *Folha de São Paulo*. Registro webgrafia, acedido a 04-03-2019 em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/10/08/ilustrada/22.html>

Fuks, R. ([s.d.]). Biografia de Marielle Franco. *EBiografia*. Registro webgrafia, acedido a 01-07-2018 em https://www.ebiografia.com/marielle_franco/

Furtado, C. (2000). *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Publifolha.

Furtado, T. (2014). Videoarte de Mulheres: Nossos Corpos, Nós Mesmas. Corpo, Identidade e Autodeterminação nas Obras de Videoartistas Influenciadas pelos Feminismos. Tese de Doutorado em Sociologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH).

Registo webgrafia, acedido a 12-11-2018 em:
<https://run.unl.pt/handle/10362/14507>.

Giddens, A. & Sutton, P. (2012). *Socciology. Polity*. Registo webgrafia, acedido a 23-03-2020 em
<http://www.polity.co.uk/giddens7/studentresource/glossary/s-z.asp#s>

Glusberg, J. (2009). *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva.

Grosenick, U. (2003). *Women Artists. Mulheres Artistas nos Séculos XX e XXI*. Colónia: Taschen.

Herkenhoff, P. (1996). *Adriana Varejão, Rio de Janeiro / Brasil*. Registo webgrafia, acedido a 13-03-2019 em <http://fernandavalente.weebly.com/adriana-varejatildeo1.html>

Humm, M. (1989). *The Dictionary of Feminist Theory*. Nova Iorque, Londres, Toronto, Sydney e Tóquio: Harvester Wheatsheaf.

Imbroisi, M. (24/04/2017). *Lygia Pape*. *Histórias das Artes*. Registo webgrafia, acedido a 09-02-2019 em <https://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/lygia-pape/>

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – mapas interativos ([s.d.]). IBGE. Acedido a 22-08-2019 em
http://mapasinterativos.ibge.gov.br/atlas_ge/brasil1por1.html

Jordan, A. (2016). 25 invenções de mulheres que mudaram o mundo (e a sua vida). *Acredite ou não*. Registo webgrafia, acedido a 01-04-2019 em
<https://acrediteounao.com/25-invencoes-criadas-por-mulheres/>

Kac, E. (2003). *Telepresença e bioarte: Humanos, coelhos e robôs em rede*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

MacCulley, C. (2017). *Feminilidade Radical*. São José dos Campos: Fiel Editora.

Macedo, G. (2011). *Género, cultura visual e performance: antologia crítica*. (1ª ed.). Editora Húmus: Famalicão.

Macedo, G. & Florêncio, J. (2015), Enquadrar, Desenquadrar, Reenquadrar, Resistir: Mulheres Artes e Feminismos, Modos de Ver Diferentes. Registro webgrafia, acedido a 01-04-2017 em https://www.youtube.com/watch?v=jYjAj_MO9Po.

Macedo, G. (2011). *Género, cultura visual e performance: antologia crítica*. (1ª ed.). Editora Húmus: Famalicão.

Macedo, G. & Amaral, A. (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento.

Machado, R. (2015). *A Inclusão das Artes na Era Digital*. Registro webgrafia, acedido a 17-06-2019 em <https://digartdigmedia.wordpress.com/2015/04/06/a-inclusao-das-artes-na-era-digital/>

Márcia X. (2001), *Pancake*. Registro webgrafia, acedido a 18-05-2019 em <http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=1>

Marcos, A. (dezembro de 2014). Média-arte digital – arte na era do artefacto digital/computacional. *Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes*. p. 4-8. Acedido a 14-11-2018 em <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/5702>

Martinelli, A. (13/12/2018). Para Heloisa Buarque de Hollanda, feminismo 'é questão social'. *Huff Post Brasil*. Acedido a 01-04-2019 em https://www.huffpostbrasil.com/2018/12/13/para-heloisa-buarque-de-hollanda-feminismo-e-questao-social_a_23615364/

Matos, E. (2019). Entrevista a Fabiana Faleiros por Edilaine Matos. Portugal/Brasil. [Registo vídeo]. Portugal/Brasil.

Matos, E. (2019). Entrevista a Priscila Rezende por Edilaine Matos. Portugal/Brasil. [Registo vídeo]. Portugal/Brasil.

Mattioli, I. (2017). *Estancar a ferida: uma análise da fotografia Língua Apunhalada de Lygia Pape*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Acedido a 03-03-2019 em http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4_isadora%20mattioli.pdf

Mcluhan, M. (1993). Os meios de comunicação como extensões do homem: Understanding Media. São Paulo: Cultrix.

Mello, C. (2005). Arte e novas mídias: práticas e contextos no Brasil a partir dos anos 90. *ARS (São Paulo)*, 3(5), p. 115-132. Acedido a 10/02/2018 em <https://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202005000100009>

Memórias da ditadura – artes plásticas na ditadura ([s.d.]). Acedido a 19-07-2019 em <http://memoriasdaditadura.org.br/artes-plasticas/>

Méndez, L- (2014). *Metáforas y articulaciones para una pedagogía crítica sobre la interseccionalidad*. *Quaderns de Psicologia*. Registo webgrafia, acedido a 01-06-2019 em <http://www.quadernsdepsicologia.cat/article/view/1219>.

Moura, C. (23/05/2009). *Sojourner Truth*. Registo webgrafia, acedido a 15-03-2019 em <https://www.geledes.org.br/sojourner-truth/>

Nabais, J. (2008). *A invisibilidade da mulher na história da arte*. Penamacor: Biblioteca Municipal Penamacor.

Nochlin, L. (2016 [1971]). *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. São Paulo: Editora Aurora.

Pape, L. ([s.d.]). *Lygia Pape*. Acedido a 20-01-2019 em <https://www.escriitoridearte.com/artista/lygia-pape>.

Proença, W. (04/12/1975). As xilogravuras neoconcretas - o espaço topológico. *Revista Super Star*.

Rechena, A. & Furtado, T. V. (2017). Conversa com Heloísa Buarque de Hollanda: Quem tem medo do feminismo, *Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado*. Registo webgrafia, acedido a 04-03-2017

em <https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/genero-na-arte-corpo-sexualidade-identidade-resistencia/>.

Ribeiro, D. (2017). *Feminismos plurais: O que é lugar de fala?*. São Paulo: Editora Letramento.

Rio Carnaval – elementos das escolas de samba (2019). Rio Carnaval. Acedido a 23-03-2018 em <https://www.riocarnaval.org/pt/escolas-de-samba-do-rio/elementos-das-escolas-de-samba>

Santos, R. ([s.d.]). Uma análise da educação brasileira. Brasil Escola Uol Educação. Registro webgrafia, acedido a 11-03-2020 em <https://meuartigo.brasilecola.uol.com.br/educacao/uma-analise-educacao-brasileira.htm>

Secretaria Especial da Cultura. *O que é a Lei de Incentivo?*. Registro webgrafia, acedido a 17-05-2019 em: <http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br>

Silva, R. ([s.d.]). *A importância econômica e política do nordeste para o Brasil*. Registro webgrafia, acedido a 20-06-2019 em: <https://cafecomsociologia.com/importancia-do-nordeste-para-brasil-celso-furtado/>

Sobral, D. (07/07/2010). *Lygia Pape: Tudo o homem devora*. Divino Sobral Textos. Registro webgrafia, acedido a 01-03-2019 em: <http://divinosobraltextos.blogspot.com/2010/07/lygia-pape-tudo-o-homem-devora.html>

Sthoff, S. (2010). De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil. São Paulo: ARS.

Teixeira, N. (dezembro de 2012). Terras roxas e outras terras. *Revista de Estudos Literários*. p 60-69.

Toda matéria – ciclo da borracha ([s.d.]). Toda matéria. Acedido a 22-08-2019 em <https://www.todamateria.com.br/ciclo-da-borracha/>

Touraine, A. (2007). *O mundo das mulheres*. Petrópolis: Editora Vozes.

Vogue Brasil (15/04/2014). *Mulher de fases: Lygia Clark ganha sua primeira retrospectiva americana*. Cultura. Registro webgrafia, acedido a 10-03-2020 em <https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/noticia/2014/05/mulher-de-fases-lygia-clark-ganha-sua-primeira-restrospectiva-americana.html>

Wikipédia – bombril ([s.d.]). Wikipédia. Acedido a 11-03-2020 em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bombril>

Wikipédia - globeleza ([s.d.]). Wikipédia. Acedido a 14-07-2018 em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Globeleza>

Wikipédia – Robin Morgan ([s.d.]). Wikipédia. Acedido a 22-03-2020 em https://en.wikipedia.org/wiki/Robin_Morgan

Withey, L., (1981). *Dearest Friend: A life of Abigail Adams*. Nova Iorque: Touchstone Books.

Zanlorenssi, G. & Almeida, R. (2018). Onde estão os brasileiros que vivem no exterior. *Jornal Nexo*. Registro webgrafia, acedido a 20-08-2019 em <https://www.nexojornal.com.br/grafico/2018/02/16/Em-que-pa%C3%ADses-vivem-os-brasileiros-no-exterior-segundo-o-Itamaraty>

Figuras

Figura 1 – Clark, L. (1962). Bicho em Si. Natalie Seroussi Galerie. Acedido a 21/11/2018 em <http://www.natalieseroussi.com/en/artistes/oeuvres/15/lygia-clark>

Figura 2 – Clark, L. (1968). Máscara abismo. Moma Galery. Acedido a 21/11/2018, disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1422?Locale=fr>

Figura 3 –Pape, L. (1968). Língua apunhalada. Galeria Luisa Strina. Acedido a 25/11/2018, disponível em <https://mirabienal.wordpress.com/2010/10/04/lingua-apunhalada/>

Figura 4 – Pape, L. (1976). Eat Me – A Gula ou a Luxúria?. Itaú Cultural. Acedido a 25/11/2018, disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24697/eat-me-a-gula-ou-a-luxuria-versao-i>

Figura 5 – Vater, R. (1968). Silk-screen da série Tropicália. Select Art. Acedido a 23/03/2020, disponível em <https://www.select.art.br/regina-vater-mulher-mutante/>

Figura 6 – Vater, R. (1968). Silk-screen da série Tropicália. Instituto de história da arte. Acedido a 23/03/2020, disponível em <https://institutodehistoriadaarte.wordpress.com/2016/09/13/concurso-investigador-fct-2015-candidatura-de-giulia-lamoni-aprovada/>

Figura 7 – Pape, L. (1996). Manto Tupinambá. Acedido a 26/11/2018, disponível em <http://fundacionhelgadealvear.es/catalogo/manto-tupinamba/>

Figura 8 – Varejão, A. (1998). Figura de convite II. Coleção da autora. Acedido a 22/11/2018, disponível em <http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>

Figura 9 – Bry, Theodor. Gravuras. Acedido a 29/11/2019, disponível em <http://international.loc.gov/service/rbc/rbdk/d0321/00800000.jpg>

Figura 10 – Varejão, A. (1997). Filho Bastardo II. Museu Coleção Berardo. Acedido a 22/11/2018, disponível em <https://pt.museuberardo.pt/colecao/obras/1263>

Figura 11 – X., M. (2001). Pancake. (Impressão do ecrã). Acedido a 12/01/2019, disponível em <http://marciart.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=1>

Figura 12 – Datare Portal (08/08/2017)). Digital 2017: G3 global digital statshot (Impressão do ecrã). Acedido a 30/05/2018 em <https://datareportal.com/reports/digital-2017-q3-global-digital-statshot?rq=Global%20digital%20overview%202017>

Figura 13 – Faleiros, F. (2013). Lady Incentivo. Coleção da autora. Acedido a 13/07/2019, disponível em <http://virandooazeite.blogspot.com/p/lady-incentivo.html>

Figura 14 – Printscreen do Manual de uso das marcas do PRONAC. (Faleiros, 2018, p. 25).

Figura 15 – Rezende, P. (2010). Laços. Acedido a 23/07/2019, disponível em <https://mostraperplexas.wordpress.com/2018/07/08/lacos-priscila-rezende/>

Figura 16 – Rezende, P. (2010). Laços. Acedido a 23/07/2019, disponível em <https://mostraperplexas.wordpress.com/2018/07/08/lacos-priscila-rezende/>

Figura 17 - Rezende, P. (2010). Laços. Acedido a 13/07/2019, disponível em <https://mostraperplexas.wordpress.com/2018/07/08/lacos-priscila-rezende/>

Figura 18 – Rezende, P. (2010). Laços. Acedido a 13/07/2019, disponível em <http://priscilarezendeart.com/projects/lacos-2010/>

Figura 19 – Dama de Ferro (09/08/2019). Jovem, o “futuro” do brasil. Eles disseram... (impressão do ecrã). Facebook. Acedido a 09/08/2019 em <https://www.facebook.com/323436111944942/posts/338284470460106/?fbclid=IwAR3VpzExMQCZDM6-8PTDa10OH7X8ohkHghTln7UyGoYs4JOx63aadUK7fuE>

Figura 20 – Uol ([s.d.]). Propaganda para domar cabelos rebeldes Osis (Impress-ao do ecrã). Acedido a 12/10/2018, disponível em <https://www.uol.com.br/universa/album/2013/06/06/guia-de-compras-produtos-para-domar-o-volume-dos-cabelos.htm?Mode=list&foto=1>

Figura 21 – Amend Costéticos ([s.d.]). Rebeldes e com frizz. Acedido a 12/10/2018, disponível em <https://www.amend.com.br/shampoo-frizz-control-climate-control-amend-250ml-993/p>

Figura 27 – Paulino, R. (2017). A permanência das estruturas. Coleção doação Fernando Abdalla e Camila Abdalla, no contexto da exposição Histórias afro-atlânticas, 2018. Acedido a 26/11/2018, disponível em <https://masp.org.br/acervo/obra/a-permanencia-das-estruturas>

Figura 38 – Medium (11/09/2018). Mas tu és uma brasileira diferente (Impressão do ecrã). Acedido a 28/12/2019 em <https://medium.com/@leticialbmm/mas-tu-és-uma-brasileira-diferente-a-imagem-das-mulheres-brasileiras-em-portugal-6face16a0f78>

Figura 39 – Medium (16/07/2019). Não parece, mas é xenofobia: 20 frases para nunca dizer a ninguém (Impressão do ecrã). Acedido a 28/12/2019 em <https://medium.com/@leticialbmm/mas-tu-és-uma-brasileira-diferente-a-imagem-das-mulheres-brasileiras-em-portugal-6face16a0f78>

Figura 40 – Medium (16/07/2019). Não parece, mas é xenofobia: 20 frases para nunca dizer a ninguém (Impressão do ecrã). Acedido a 28/12/2019 em

<https://medium.com/@leticialbmm/mas-tu-és-uma-brasileira-diferente-a-imagem-das-mulheres-brasileiras-em-portugal-6face16a0f78>

Figura 45 – G1 (30/05/2018). Assassinato de Marielle Franco (1ª parte) (Impressão do ecrã). Acedido a 30/05/2018, disponível em <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/assassinato-da-vereadora-marielle-o-que-se-sabe-sobre-o-crime.ghtml>

Figura 46 – G1 (30/05/2018). Assassinato de Marielle Franco (2a parte). Acedido a 30/05/2018 em <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/assassinato-da-vereadora-marielle-o-que-se-sabe-sobre-o-crime.ghtml>

Figura 47 – G1 (30/05/2018). Vereadora do PSOL, Marielle Franco é morta a tiros na Região Central do Rio. Acedido a 30/05/2018, disponível em <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/vereadora-do-psol-marielle-franco-e-morta-a-tiros-no-centro-do-rio.ghtml>

Figura 48 – G1 (30/05/2018). Imprensa internacional repercute morte de Marielle Franco, no Rio. Acedido a 30/05/2018, disponível em <https://oglobo.globo.com/rio/imprensa-internacional-repercute-morte-de-marielle-franco-no-rio-22491307>

Figura 49 – El País (30/05/2018). Conmoción em Brasil por um insólito asesinato político (impressão do ecrã). Acedido a 30/05/2018, disponível em <https://elpais.com/Comentario/1521160317-3ed1dafede19e937322a98ce28ae8cee?gla=pt-br>

Figura 50 – Uol Notícias (11/09/2018). 'És garota de programa?': contra preconceito em Portugal, brasileiros mudam até o sotaque (impressão do ecrã). Acedido a 29/12/2019, disponível em <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2018/09/11/usa-esse-seu-corpo-de-brasileira-e-resolve-xenofobia-chega-a-portugal.htm>

Figura 51 – Uol Notícias (11/09/2018). 'És garota de programa?': contra preconceito em Portugal, brasileiros mudam até o sotaque (impressão do ecrã).

Acedido a 29/12/2019, disponível em <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2018/09/11/usa-esse-seu-corpo-de-brasileira-e-resolve-xenofobia-chega-a-portugal.htm>

Figura 52 – Gazeta do Povo (06/08/2018). "Paraíso? Brasileiros relatam histórias de preconceito em universidades portuguesas" (impressão do ecrã).

Acedido a 29/12/2019, disponível em <https://www.gazetadopovo.com.br/educacao/paraíso-brasileiros-relatam-historias-de-preconceito-em-universidades-portuguesas-07g5tbz612c69t65pdnfb8h7q/>

Figura 53 – Dama de Ferro (09/08/2019). Jovem, o “futuro” do brasil. Eles disseram. (impressão do ecrã). Facebook. Acedido a 09/08/29019 em

<https://www.facebook.com/323436111944942/posts/338284470460106/?fbclid=IwAR3VpzExMQCZDM6-8PTDa10OH7X8ohkHghTln7UyGoYs4JOx63aadUK7fuE>

Figura 54 – Dama de Ferro (09/08/2019). Jovem, o “futuro” do brasil. Eles disseram... (impressão do ecrã). Facebook. Acedido a 09/08/29019 em

<https://www.facebook.com/323436111944942/posts/338284470460106/?fbclid=IwAR3VpzExMQCZDM6-8PTDa10OH7X8ohkHghTln7UyGoYs4JOx63aadUK7fuE>

Figura 55 – Dama de Ferro (09/08/2019). Jovem, o “futuro” do brasil. Eles disseram... (impressão do ecrã). Facebook. Acedido a 09/08/29019 em

<https://www.facebook.com/323436111944942/posts/338284470460106/?fbclid=IwAR3VpzExMQCZDM6-8PTDa10OH7X8ohkHghTln7UyGoYs4JOx63aadUK7fuE>

Figura 56 – Dama de Ferro (09/08/2019). Jovem, o “futuro” do brasil. Eles disseram... (impressão do ecrã). Facebook. Acedido a 09/08/29019 em

<https://www.facebook.com/323436111944942/posts/338284470460106/?fbclid=IwAR3VpzExMQCZDM6-8PTDa10OH7X8ohkHghTln7UyGoYs4JOx63aadUK7fuE>

Figura 57 – Dama de Ferro (09/08/2019). Jovem, o “futuro” do brasil. Eles disseram... (impressão do ecrã). Facebook. Acedido a 09/08/29019 em <https://www.facebook.com/323436111944942/posts/338284470460106/?fbclid=IwAR3VpzExMQCZDM6-8PTDa10OH7X8ohkHghTln7UyGoYs4JOx63aadUK7fuE>

Figura 58 – Dama de Ferro (09/08/2019). Jovem, o “futuro” do brasil. Eles disseram... (impressão do ecrã). Facebook. Acedido a 09/08/29019 em <https://www.facebook.com/323436111944942/posts/338284470460106/?fbclid=IwAR3VpzExMQCZDM6-8PTDa10OH7X8ohkHghTln7UyGoYs4JOx63aadUK7fuE>

Anexos

A – Referentes visuais e textuais das minhas instalações



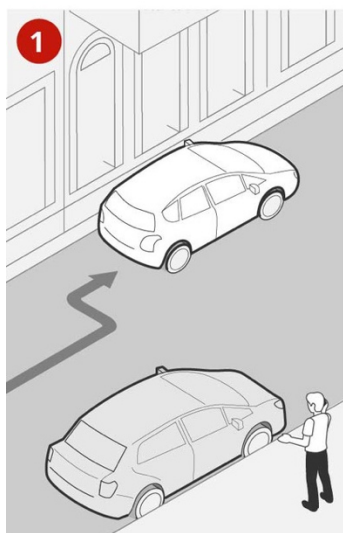
Fig. 44 – Personagens de inspiração para a instalação Cachos ao vento.

Assassinato de Marielle

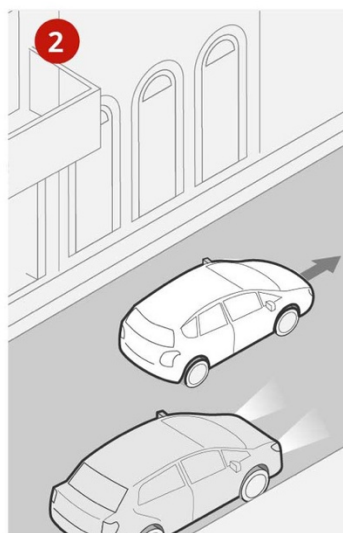
Vereadora do Rio foi morta a tiros no centro da cidade



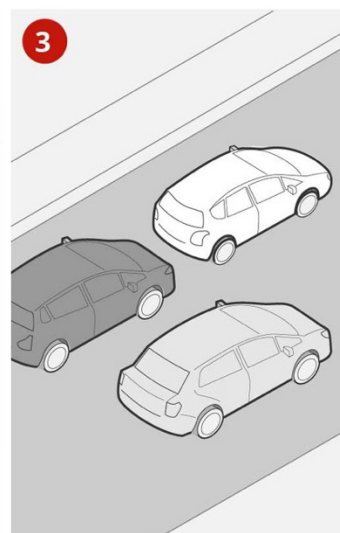
COMO OCORREU O CRIME



19h: Marielle chega à Casa das Pretas, na Lapa. Um Cobalt com placa de Nova Iguaçu está parado próximo ao local. Um homem sai do carro e fala ao celular

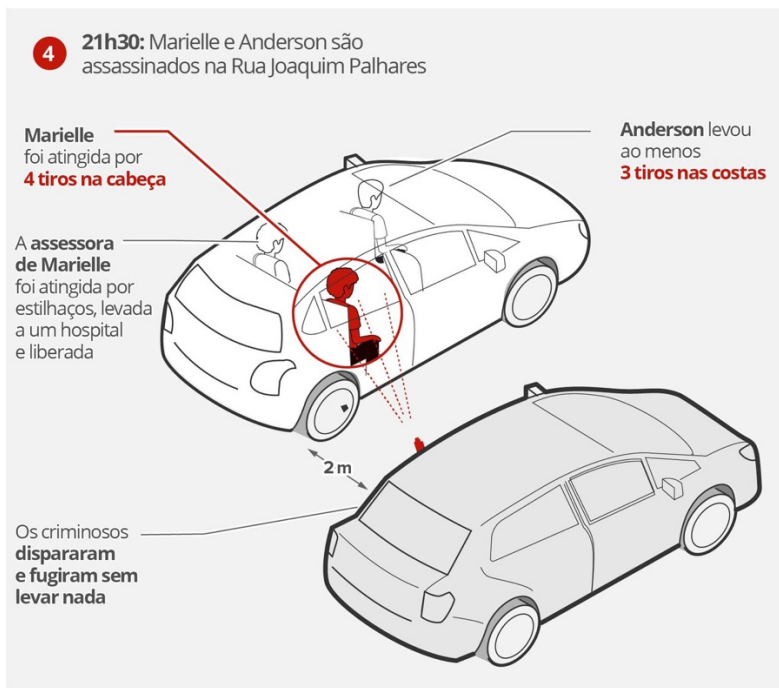


21h: Marielle deixa o local com uma assessora e o motorista. O Cobalt também sai, pisca o farol e segue o carro de Marielle



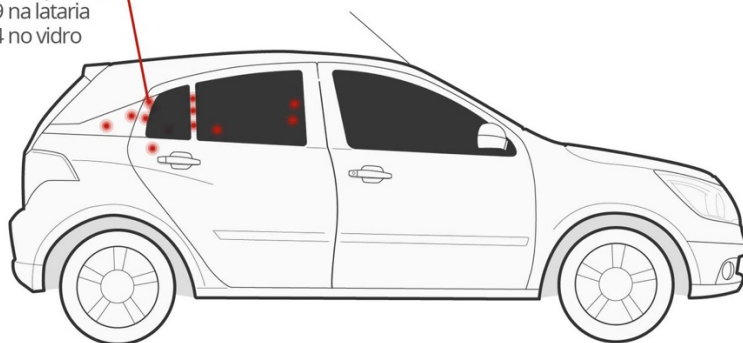
No meio do trajeto, um segundo carro se junta ao Cobalt na perseguição

Fig. 45 – Gráfico do homicídio da vereadora Marielle Franco, (1a parte), 30/05/2018. O Globo.



VISTA LATERAL DO CARRO

13 disparos
9 na lataria
4 no vidro



ARMA DO CRIME

Pistola 9 mm
Peso: Aproximadamente 920g
Munição: identificada como de um lote vendido para a PF de Brasília em 2006



Fonte: Polícia Civil



Infográfico atualizado em: 16/03/2018

Fig. 46 – Gráfico do homicídio da vereadora Marielle Franco, (2a parte), 30/05/2018. O Globo.

globo.com g1 globoesporte gshow famosos & etc. videos ASSINE JÁ MINHA CONTA E-MAIL ENTRAR >

MENU G1 RIO DE JANEIRO

Vereadora do PSOL, Marielle Franco é morta a tiros na Região Central do Rio

Principal linha de investigação é execução. Marielle foi assassinada no bairro do Estácio, na Região Central, quando voltava de um evento na Lapa.

Por João Ricardo Gonçalves, Leslie Leitão, Marina Araújo e Patrícia Teixeira, G1 Rio e TV Globo
14/03/2018 22h06 - Atualizado 23/03/2018 21h17

A vereadora Marielle Franco foi morta a tiros dentro de um carro na Rua Joaquim Palhares, no bairro do Estácio, na Região Central do Rio, por volta das 21h30 desta quarta-feira (14). Além da vereadora, o motorista do veículo, Anderson Pedro Gomes, também foi baleado e morreu. Uma outra passageira, assessora de Marielle, foi atingida por estilhaços. A principal linha de investigação da Delegacia de Homicídios é execução. Segundo as primeiras informações da polícia, bandidos em um carro emparelharam ao lado do veículo onde estava a vereadora e dispararam. Marielle foi atingida com pelo menos quatro tiros na cabeça. A perícia encontrou nove cápsulas de tiros no local. Os criminosos fugiram sem levar nada. A passageira atingida pelos estilhaços foi levada para o Hospital Souza Aguiar e liberada. Em seguida, ela foi levada para prestar depoimento na DH, que terminou por volta de 4h desta quinta. A polícia não deu detalhes do depoimento. Marielle havia participado no início da noite de um evento chamado "Jovens Negras Movendo as Estruturas", na Rua dos Inválidos, na Lapa. No momento do crime, a vereadora estava no banco de trás do carro, no lado do carona. Como o veículo tem filme escuro nos vidros, a polícia trabalha com a hipótese de os criminosos terem acompanhado o grupo por algum tempo, tendo conhecimento da posição exata das pessoas. O motorista foi atingido por pelo menos 3 tiros na lateral das costas. A polícia buscará imagens de câmeras da região para determinar o trajeto do carro e desde onde ele passou a ser seguido. O local exato do crime fica quase em frente a um posto do Detran, que na hora estava fechado. Do outro lado da rua há uma concessionária que também estava fechada. Em nota, o Secretário de Estado de Segurança, Richard Nunes, disse que determinou ampla investigação e que a acompanha junto com o chefe de Polícia Civil, Rivaldo Barbosa, o andamento do caso. O deputado estadual do PSOL Marcelo Freixo disse que a vereadora nunca tinha sofrido nenhuma ameaça.

Fig. 47 – Notícia da morte de Marielle Franco no Brasil, 30/05/2018. O Globo.

Support The Guardian

Subscribe Find a job Sign in Search

News

Opinion

Sport

Culture

Lifestyle

More

International edition

The Guardian

World Europe US Americas Asia Australia Middle East Africa Inequality Cities Global development

Brazil

Associated Press

Thu 15 Mar 2018 05:22 GMT

f

t

e

...

4,444

Marielle Franco, councillor and police critic, shot dead in targeted killing in Rio

Franco, known for her social work in Brazil's slums, had accused police officers of using heavy-handed tactics



▲ Supporters of Rio city councillor Marielle Franco gather to mourn her death. Photograph: Ricardo Moraes/Reuters

A city council member and her driver have been shot dead by two attackers on a downtown street in Rio de Janeiro in what appeared to be a targeted assassination.

Advertisement



Fig. 48 – Notícia “Marielle Franco, councillor and police critic, shot dead in targetted killing in Rio”. 30/05/2018. *Guardian*.

127

El Gobierno ve despejado el camino para los Presupuestos

Intentará aprobarlos el 27 de marzo y negociar el apoyo de Ciudadanos y PNV en el trámite parlamentario

ANABEL DIEZ / JUAN JOSÉ MATEO

Madrid

El Gobierno asume el riesgo de intentar aprobar el proyecto de los Presupuestos en un Consejo de Ministros extraordinario, el próximo 27 de marzo, sin tener cerrado un acuerdo con el PNV y Ciudadanos. El Ejecutivo cree que las cosas han cambiado —de las dificultades casi insuperables se ha pasado a ver que es posible superárselas— y que tanto PNV como Ciudadanos podrían estar abiertos a negociar en el proceso de tramitación parlamentaria de los Presupuestos.

No está claro que para entonces se haya suspendido la aplicación del artículo 155 de la Constitución en Cataluña, que es la condición que piden los nacionalistas vascos para dar su respaldo a las cuentas públicas. Pero el Gobierno argumenta que si eso no ocurre es porque los partidos independentistas catalanes no se ponen de acuerdo, y su división es la que lleva al bloqueo para formar Gobierno.

Si hay desbloqueo, el 155 se extinguirá y el PNV tendrá las manos libres; si no, el Ejecutivo cree que tiene argumentos para demostrar que no es culpa suya. Con Ciudadanos, las conversaciones se mantienen de manera fluida, según fuentes gubernamentales y del PP, que no entran en detalles.

Página 13

ADemás

La Guardia Civil rastrea los gastos del 'procés' de 2015 a 2017

Los registros que un juez de Barcelona ordenó ayer en el Palau de la Generalitat y en la sede de Òmnium Cultural tratan de averiguar si hubo malversación entre 2015 y 2017.

Página 16 y 17

ACS y Atlantis prometen no trocar Abertis

Página 20

Tops 'R' Us cierra sus tiendas en EE.UU. y Reino Unido

Página 20

El primer cuento de Delibes se publicará en abril

Página 20

El PP explota en el Congreso el impacto por los crímenes

Bescansa pide perdón a la sociedad por el espectáculo ofrecido

MIGUEL ALBEROLA. Madrid
El Congreso dio ayer otro paso para derogar la prisión permanente reclusiva en un pleno hondo y turbulento, marcado por la presencia de familiares de víctimas, insultos por PP y Ciudadanos. Ambos partidos habían presentado enmiendas para endurecer la ley, que fueron rechazadas por los votos de la izquierda y de los nacionalistas. Sin embargo, el re-

sultado no era tan importante como la confrontación que se produjo, con familiares de las víctimas presentes y con el asesinato del pequeño Gabriel como telón de fondo. El PSOE censuró a los po-

EDITORIAL

Utilizar a las víctimas

Página 18

pulsores la utilización del dolor, pero matizó su posición: no promoverá la derogación de la ley hasta que se pronuncie el Tribunal Constitucional. Tras la agitada sesión, la diputada de Podemos Carolina Bescansa pidió perdón en Twitter a las víctimas, a sus familiares y a la sociedad "por no haber sentido un deber a la altura de su dignidad".

Página 14 y 15
El País, 16 de marzo de 2018



CONMOCIÓN EN BRASIL POR UN INSÓLITO ASESINATO POLÍTICO. (A) ayer un funeral multitudinario por Marielle Franco, concejala y activista asesinada a tiros en el centro de la ciudad. Franco era muy crítica con el despoteismo del Ejército en la ciudad. (B) LA CÁRCEL. Página 8

ESTE DOMINGO
BOTE
EL GORDO
DE LA PRIMITIVA
**12,8 MILLO
NES €**

Trump se une a Reino Unido con las primeras sanciones a Rusia

Francia y Alemania consuman la repulsa occidental por los actos atribuidos al Kremlin

P. DUMÉNIL / J. M. ARRIBAS

Londres / Washington

En plena escalada hacia una nueva guerra fría, el Departamento del Tesoro de EE.UU. anunció que pondrá a 19 ciudadanos y cinco organizaciones por la injerencia rusa en las elecciones y

per diversos ciberataques. Además, Francia y Alemania se sumaron a EE.UU. y Reino Unido para exigir al Kremlin una respuesta por el envenenamiento con gas nervioso del espía Serguei Skripal el pasado 4 de marzo en Salisbury.

Página 3 y 4

Fig. 49 – Notícia da morte de Marielle Franco na Espanha, 30/05/2018. El País.

B – Entrevista de Edilaine Matos a Fabiana Faleiros

EDILAINE MATOS (EM):

Na minha dissertação de mestrado intitulada *Herstory: Representações de histórias de vida por mulheres artistas brasileiras desde a segunda metade do século XX* procuro estudar um conjunto de mulheres artistas brasileiras que conseguiram afirmar-se no meio cultural brasileiro e cujas obras revelam uma preocupação com temáticas relacionadas com as mulheres ou com o relacionamento interpessoal em geral. Nesse sentido, gostaria de saber qual é o motor do seu processo criativo no que respeita às suas performances, um acontecimento político ou histórias de vida, o que desencadeia esse processo?

FABIANA FALEIROS (FF):

É muito a partir do que passa na minha vida, mas eu estou sempre tentando relacionar questões afetivas e pessoais com questões políticas de dimensões macros. O meu percurso da minha própria vida é achar essas conexões e perceber como que eu fui formada, como minha subjetividade foi formada por essas ações. Eu parto muito de uma coisa que está acontecendo em minha vida e aí eu percebo que ela é absolutamente coletiva, apesar de particular, do meu lugar de fala, eu estou sempre relacionando o trabalho.

EM:

Achei interessante na sua tese de doutoramento a abordagem histórica onde você mostra como as coisas aconteciam antes e quem eram os principais agentes da cultura brasileira no passado e quem são hoje na actualidade. Na sua opinião, quais as principais diferenças entre o meio cultural brasileiro das décadas de 1990 e do presente?

FF:

Minha tese tem muito essas histórias da década de 1990, que era uma época em que o feminismo pregava esse neo-liberalismo. Eu não lia o feminismo nessa época mas hoje eu percebo como isso era um sintoma na minha vida. Eu via a minha mãe trabalhando fora então o machismo não existia mais na verdade tinha toda uma questão de trazer a mulher como uma mulher universal, classe média, com seus privilégios, não se percebia a diferença entre as mulheres, a questão da raça, da classe, etc. Nos anos 1990 essas questões estavam sendo manipuladas de forma a que enxergássemos desse jeito, e era justamente a época em que a Lei de Incentivo abateu 100% dos impostos.

Hoje tudo mudou, a internet mudou tudo, mas se pensarmos nesse âmbito da música tinha uma coisa que era extremamente machista e racista, onde sempre foi uma tentativa de embranquecer a população brasileira e o funk começou a emergir com mulheres cantando. Se antes grupos como É o Tchan que por um lado denegria a mulher com letras as chamando de ordinária, por outro elas eram as grandes estrelas da banda. Depois, no meio dos anos 2000, mais mulheres começaram a tomar a cena musical e aí emergiu todas essas questões das minorias. Então teve toda uma produção cultural periférica que ficou mais possível de acontecer.

EM:

Como surgiu a performance *Lady Incentivo*?

FF:

A *Lady Incentivo* surgiu quando eu ia em festas e só haviam DJs homens tocando músicas, então eu começava a fazer interferências nesses espaços com megafones e depois eu comecei a cantar com microfone. Parte também de uma investigação da minha voz, porque a minha voz tem dentro dela um sintoma de ser uma mulher criada para ser casada, doce, frágil. Hoje eu consigo sentir de onde minha voz está saindo, ou do estômago ou do diafragma. Quando você começa a ouvir sua voz tem toda a questão do seu EU.

EM:

Como definiria esse trabalho? Seria ele uma crítica às leis de incentivo à cultura existentes nos últimos anos no Brasil como a Lei Rouanet?

FF:

Quando eu comecei a fazer a *Lady Incentivo* (2012 a 2016), eu ia para fora do Brasil, que tinha uma ideia de que era um país com uma economia emergente, mas tinham várias questões de que as empresas poderiam ter redução de impostos aplicando o dinheiro em cultura. Então era uma crítica porque têm várias questões como lavagem de dinheiro, artistas que já tinham condições de fazer seu próprio financiamento, e mais do que ser uma crítica a própria estrutura da Lei de Incentivo, era também uma crítica à subjetividade neo-liberal que faz parte deste processo de terceirizar sempre a cultura para a empresa se esquivar. E se pensar, dá para estender por exemplo para as redes sociais, então o Facebook é um site que temos lá no nosso perfil, que acabamos por trabalhar de graça e temos esse chefe que é o Mark Zuckerberg, que lucra com essas reações.

Há também com as questões feministas, que eu sou dona de mim e faço minhas próprias leis.

EM:

Como é que você cumpre o processo entre a criação das suas obras até ao momento em que as expõe ao olhar crítico do público?

FF:

Eu trabalho muito com o improviso. Essas músicas foram criadas no meio desses espaços, dessas festas em que eu fazia as intervenções de uma maneira bem improvisada. Então eu selecionei algumas dessas músicas, então tem

músicas autorais e versões, traduções para o português de divas do pop. Durante o processo de criação eu vou descobrindo tudo o que posso agregar ao trabalho. Eu vou anotando tudo e depois vejo o quanto de significado isso pode ter. Os meus projetos são bem longos. O *Lady Incentivo* durou cinco anos, e fui desenvolvendo coisas, dentro deste circuito da arte a primeira intervenção que fiz foi plotar a bandeira da *Lady Incentivo* na residência da Red Bull Station, que é uma interferência na marca da Lei de Incentivo. A Red Bull tinha patrocínio da Lei de Incentivo que ela mesma tirava o dinheiro, mas no final ela acabava não pagando impostos, então eu coloquei essa marca na Red Bull criticando esse patrocínio e colocando na primeira pessoa, que eu sou a Lady Incentivo, eu crio minhas próprias leis. Mas o meu processo vem muito também pelas palavras, e como eu tenho essa relação com a poesia eu faço como um jogo de palavras, eu vou abrindo e encontrando significados nessas palavras, como *Mastur Bar*.

EM:

Como relaciona o seu trabalho com as mulheres artistas brasileiras como Márcia X ou na actualidade Priscila Rezende e Aleta Valente? Há alguns trabalhos artísticos próximos da sua linha criativa que chamem a sua atenção na actualidade?

FF:

Eu acho que a Márcia X. tem toda uma questão da sexualidade, então quando eu faço objetos, eu costumo muito a partir de coisas que existem e trago para o meu espaço modificando o significado. Para fazer o clip do *Mastur Bar* eu peguei umas luzes e transformei em chacras. Eu acredito muito em pegar objetos e criar nele objetos mágicos, então eu me aproprio deles e coloco-os no meu corpo e faço destes parte do meu corpo. No *Mastur Bar* eu peguei o símbolo do Wifi e transformei ele em uma buceta.

Atualmente meu processo de trabalho ele já foi-se desenvolvendo para criação de instalações eu crio ambientes como por exemplo o *Mastur Bar*, que

ele acontece como um bar e eu faço uma aula show que envolve performance, música, minha pesquisa teórica e a criação de objetos. Eu consigo desenvolver essa lógica da minha poesia dentro de um espaço, porque eu não consigo entrar em uma galeria de arte e colocar um trabalho na parede, eu desenvolvo todo um micro-universo onde se encaixam essas questões.

EM:

Na sua opinião as mulheres artistas brasileiras têm hoje no contexto da situação política e cultural actuais possibilidade e abertura para tratarem questões relacionadas com as histórias de vida das mulheres, e temas como o sexismo prevalecente, a sexualidade ou o prazer entendido a partir do ponto de vista das próprias mulheres?

FF:

Eu acho que essa questão da liberdade ainda tem sido muito complexo, porque como o meu trabalho *Mastur Bar* envolve muitas questões do prazer, tem muita coisa explícita, a intervenção que fiz na Red Bull que o símbolo dos dois touros se enfrentando eu coloquei eles em uma posição sexual então a Red Bull censurou o meu trabalho dizendo que só eu poderia usar no meu corpo, eu não poderia pendurar na parede. Eu também acho uma coisa bem grave que existem homens brancos que ainda continuam numa posição de poder porque eles já estão numa posição privilegiada e quando tem essas pautas feministas, anti-racistas, eles já estão na frente, então eles já se adiantam e continuam numa posição de poder, tem instituições que eles não abrem vaga para curadores, eles simplesmente abrem para estagiários, e esses homens ocupam essas posições mais privilegiadas. Quando um trabalho toca no ponto da sexualidade que é explícito e até as questões da pós-pornografia, ela vai atacar essas questões da mulher objeto, mas quando a mulher faz esse estudo da pós-pornografia a mulher já não se coloca mais como objeto. Então temos que ter cuidado em achar que hoje temos essa liberdade porque eu sinto que no circuito da arte isso

não existe e hoje com a velocidade muito intensa e agora com essa onda de direita no poder virou uma questão de censura.

EM:

Qual a importância da *media* digital e das redes digitais na criação e na divulgação do seu trabalho artístico e de outros artistas que entendem a arte como uma ferramenta para abordar questões ligadas às mulheres e de mudança social? Há redes sociais na Internet de artistas brasileiras que trabalhem de um modo participativo e colaborativo?

FF:

A internet é muito importante, mas ao mesmo tempo exige uma disciplina de organização e tempo para interagir com o público. Quando eu comecei no campo da arte já existiam redes sociais, mas não como hoje, não tinha *history* em tempo real, minha arte era mais de ocupar a rua mesmo, fazer intervenções urbanas. Eu mesma fiz minha tese toda no facebook, tem pessoas que falam assim “Agora eu vou sair do Facebook porque eu preciso escrever a minha tese”, eu não, eu fiquei e incorporei isso para dentro da tese numa questão coletiva, porque quando eu faço a performance eu me sinto muito mais um canal que vai tornar visível coisas que se passam nesse contexto. Durante a minha tese algumas pessoas sonharam com a tese, então eu acho que tem uma dimensão coletiva que acontece sobretudo com a internet, mas esses movimentos feministas que estávamos numa coletividade muito grande como o *Me Too*, Meu primeiro assédio, por volta de 2015, e nós estávamos numa dimensão muito coletiva, das mulheres foram dando conta de coisas que sempre aconteceram com a gente. Então quando eu estava compartilhando a tese e escrevendo algumas pessoas que sonharam com a tese no Facebook eu depois fui incluindo esses sonhos no último capítulo, então está totalmente atrelado o meu trabalho nas redes sociais, e eu penso também nessa relação dos próprios aparelhos, por exemplo o *Mastur Bar* eu falo sobre o capitalismo *screen*, tem todos esses gestos como o toque, a relação do gesto, como essa tela é sensível ao toque e

não de um corpo sensível, falo também da masturbação, por exemplo, o celular hoje é uma reapropriação da tecnologia da vibração porque o vibrador elétrico surgiu para curar mulheres estéreis nos início do século XX, só que hoje nós temos a vibração nesse aparelho que é um aparelho onde o nosso desejo está totalmente implicado porque a pessoa vai existir a partir de *likes* que a pessoa vai ganhando e também a vibração porque ela também tem a ver com desejo e a emoção de quando você ouve e aquele pequeno tempo entre você pegar o telefone e ver aquela mensagem. Desde a *Lady Incentivo* até o *Mastur Bar*, meus trabalhos têm toda uma relação com a internet e até mesmo pensar em toda essa questão do corpo. São muitas questões na internet relacionadas ao meu trabalho.

EM:

Uma preocupação entre os artistas é trabalhar dentro de uma linha coerente de produção artística que apresente possibilidades de novas investigações e produções, como você vê o desenvolvimento do seu trabalho no futuro?

FF:

Eu terminei a tese no início de 2017, depois fiz uma residência na Grécia, participei da Bienal de Berlim em 2018, e neste processo da Grécia eu comecei a desenvolver um projeto. Na Red Bull eu convidei uma cartomante para falar do futuro da minha vida amorosa no centro de São Paulo e eu comecei a ver uma coisas que é bem coletiva e comecei a pensar na seguinte questão: “Oracular-se”, que é invocar o seu próprio oráculo. Então eu comecei a fazer leituras da borra de sangue do copinho menstrual, e tem a leitura da borra do café, aí eu comecei a fazer umas associações dessas questões e fazer também uma leitura do sangue que é uma leitura imagética, eu jogar o sangue em uma superfície, ver uma imagem e ler aquilo a partir de uma coisa super intuitiva e poética, porque eu acho que a poesia é muito uma magia, pegar a palavra e colocá-la em outro lugar e formar uma realidade, e também a leitura física do sangue,

porque a cor, o cheiro, vários aspectos que podem-te falar sobre estas questões orgânicas e consequentemente emocionais. Além do sangue, eu comecei a fazer leituras de várias coisas que saem do corpo, como ler o chiclete (pastilha elástica), a partir das imagens que o esmalte faz quando vou removê-lo da unha, ou seja, uma totalidade de pegar qualquer coisa que sai do corpo e fazer uma leitura daquilo.

C – Comentários xenofóbicos sofridos por brasileiras em Portugal



Fig. 50 – Preconceito sofrido por mulheres brasileiras em Portugal, 11/09/2018. Uol Notícias.



Fig. 51 – Preconceito sofrido por mulheres brasileiras em Portugal, 11/09/2018. Uol Notícias.



Fig. 52 – Preconceito sofrido por mulheres brasileiras em Portugal, 06/08/2018. Gazeta do Povo.

D – Comentários racistas no Facebook à obra *Bombril* da artista Priscila Rezende



Fig. 53 - Impressão do ecrã do Facebook 2



Fig. 54 - Impressão do ecrã do Facebook 3



Fig. 55 - Impressão do ecrã do Facebook 4

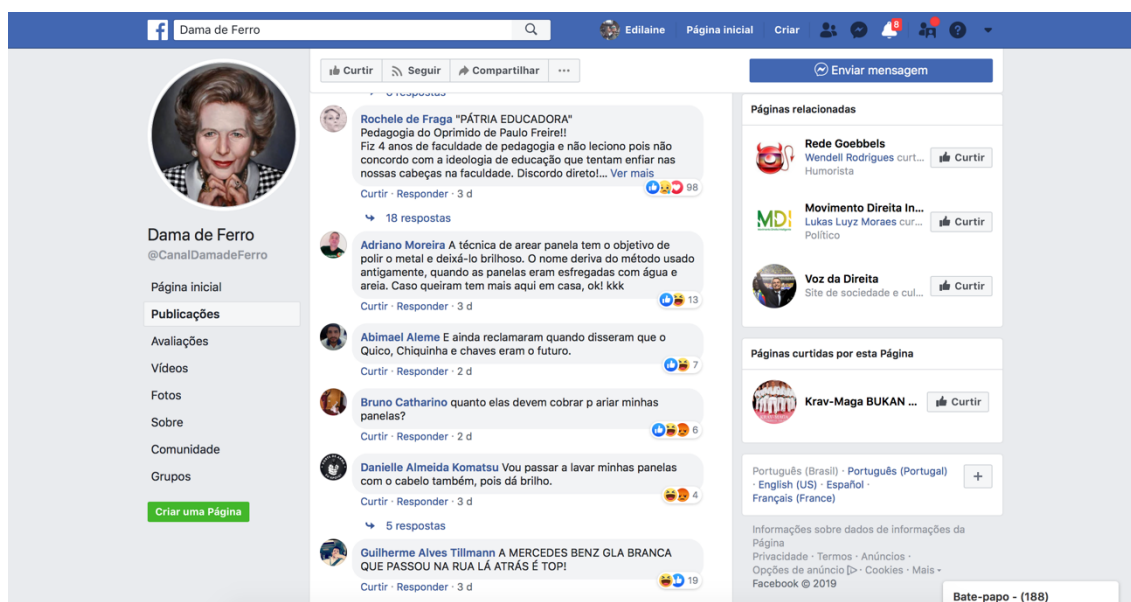


Fig. 56 - Impressão do ecrã do Facebook 5

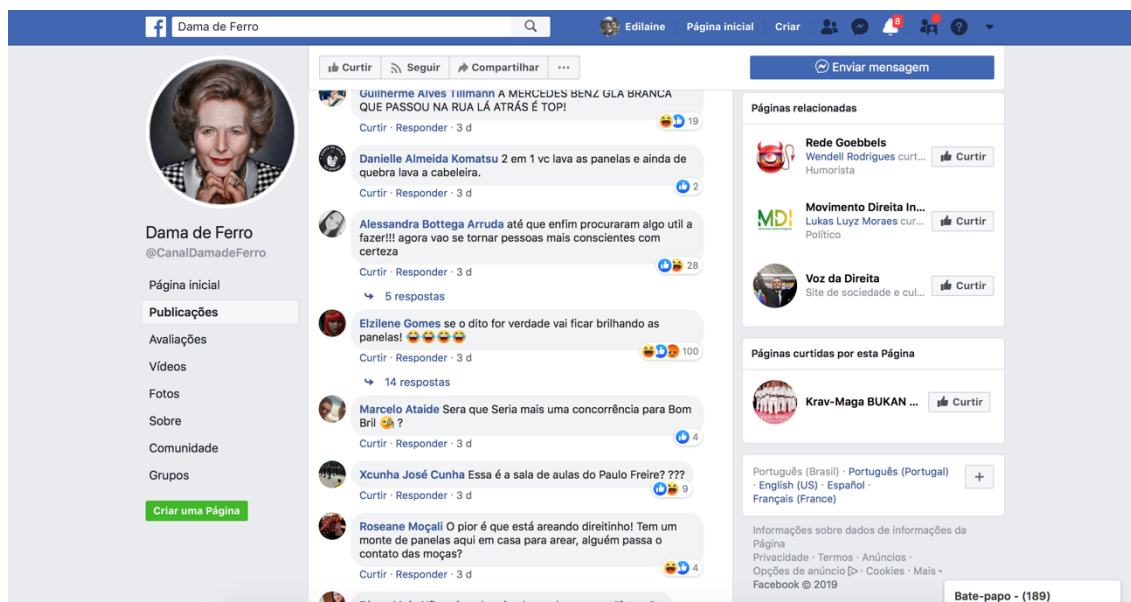


Fig. 57 - Impressão do ecrã do Facebook 6

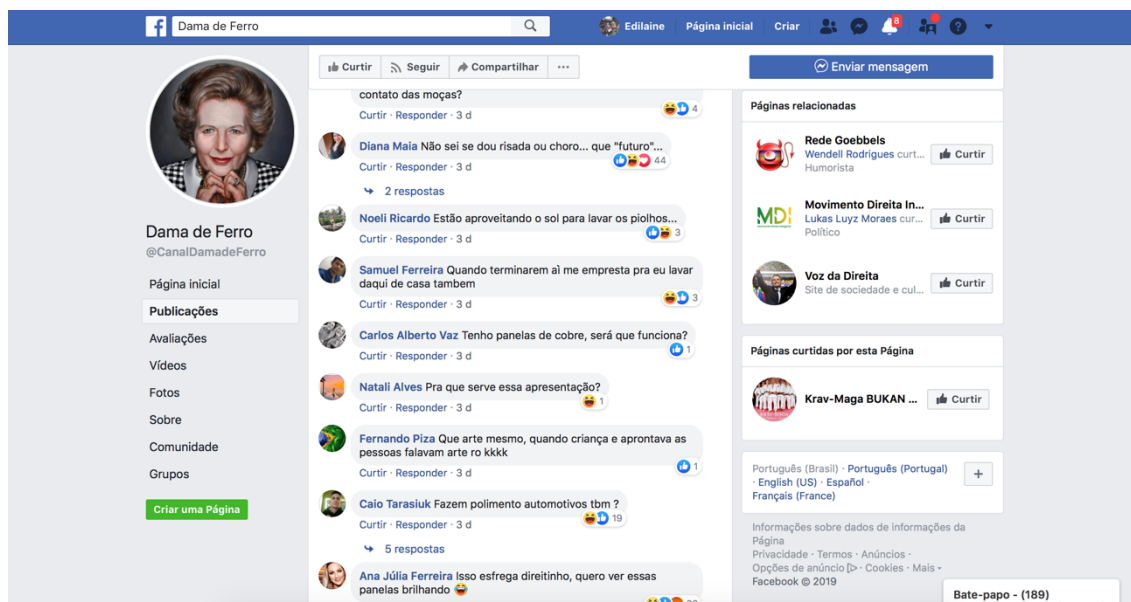


Fig. 58 - Impressão do ecrã do Facebook 7

E – Entrevista de Edilaine Matos a Priscila Rezende

EDILAINE MATOS (EM):

Na minha dissertação de mestrado intitulada *Herstory: Representações de histórias de vida por mulheres artistas brasileiras desde a segunda metade do século XX* procuro estudar um conjunto de mulheres artistas brasileiras que conseguiram afirmar-se no meio cultural brasileiro e cujas obras revelam uma preocupação com temáticas relacionadas com as mulheres ou com o relacionamento interpessoal em geral, nesse sentido, gostaria de saber qual é o motor do seu processo criativo no que respeita às suas performances, um acontecimento político, histórias de vida, o que desencadeia esse processo?

PRISCILA REZENDE (PR):

Laços foi o meu primeiro trabalho de performance. Foi um trabalho bem forte, foi a primeira experiência onde eu estou nua no trabalho, e foi muito impactante não só para o público como para mim também por ser o meu primeiro trabalho, a minha primeira experiência, estar numa exposição grande para várias pessoas. A intenção do trabalho é de certa forma uma exposição, não no sentido de expor gratuitamente, mas quando eu pensei esse trabalho o que eu queria trazer nele era como nos colocamos diante do mundo e diante dessa sociedade que a gente vive, da forma como a gente é, e a ideia era se colocar, estar nesse lugar, nessa exposição completa, por isso eu fico nua no trabalho, porque é como eu sou, não existe uma roupa que é muito carregada de símbolos, cobrindo o meu corpo, mas o meu corpo em si já traz os seus símbolos. O que me fez inicialmente pensar nesse trabalho era exatamente o facto de eu ter feito escolhas para o meu corpo, para além de algo que o meu corpo já traz porque ele já é muito simbólico nessa sociedade, ser uma mulher, negra, então o simples fato do meu corpo ter uma cor que me coloca dentro de um lugar racial e social isso já é simbólico, então para além de algo que já é natural no meu corpo e da minha existência, eu quero pensar como escolhas das quais eu fiz para o meu corpo, que vinha me impactando e ainda impacta da forma como eu estou inserida nessa sociedade e eu comecei a pensar nisso a partir da forma

que eu percebia como as pessoas reagiam às minhas tatuagens e principalmente aos piercings. Na época que eu comecei a pensar esse trabalho eu tinha piercings na bochecha e que, pelo menos naquela época e naquele momento não era nada comum na cidade onde eu vivo, Belo Horizonte, Minas Gerais, alguns anos depois ficou uma coisa bem banal, pois várias pessoas passaram a fazer piercings na bochecha, mas as pessoas me olhavam como se eu fosse uma extra terrestre. Hoje é uma coisa muito mais comum, mas quando eu coloquei o meu primeiro piercings, há 15 anos atrás, não tinha a mesma aceitação que hoje e isso me impactou muito na minha vida pessoal, porque eu venho de uma família evangélica e varias escolhas na minha vida e de como ligar com o meu corpo impactou muito na minha relação pessoal com o meu progenitor. A partir disso eu comecei a pensar sobre essa relação que estabelecemos com as pessoas e como é complexo você viver em sociedade e fazendo escolhas para sua vida e para o seu próprio corpo e uma vez que essas escolhas são feitas e como a nossa existência não se encaixa dentro de um padrão específico que é estabelecido pela sociedade em várias esferas, classe, racial, um padrão de aparência e como existe factos e consequências para nossa existência de acordo com esse lugar em que você está inserido socialmente. Então quando eu comecei a pensar nesse trabalho era um tanto quanto pessoal mesmo, pensando em minhas experiências particulares sobre como meu corpo impactava para as pessoas no meu entorno, na minha vivência, desde esses espaços muito íntimos e particulares, como minha casa e minha família, mas espaços completamente distantes como eu entrar em um ônibus com pessoas que não têm nada a ver com a minha vida, mas elas olharem como se isso fosse um escândalo eu escolher colocar uma peça na minha bochecha, na minha boca. E é uma questão curiosa porque, se pensar nos indígenas não só no Brasil, mas em várias partes do mundo que sempre utilizaram adornos no corpo. O uso de adornos no corpo sempre existiu, antes do Cristo várias etnias em torno do mundo sempre usaram adornos no corpo dos mais distintos.

Na nossa sociedade brasileira sempre existiu a cultura de colocar adornos pelo corpo, mas se a gente pensar mais profundamente é colonizador essa visão preconceituosa de modificações corporais, pois a ideia de que é estranho, de

que é não natural, isso é uma visão que foi trazida com os colonizadores que antes dos colonizadores quem era nativo daqui do Brasil já tinha essa prática. Mas hoje eu também entendo que o simples fato de ser um corpo negro na sociedade já é algo simbólico, e dependendo desse espaço onde estou e que meu corpo ocupa, a simples permanência, o simples estar do meu corpo naquela lugar já é uma ruptura, então um corpo negro, de uma mulher negra, dentro de uma galeria de arte já é uma ruptura e esse corpo carregado de símbolos e como esse corpo ao se expor completamente a sociedade, eles traz todos esses símbolos e como existem consequências nesse nosso existir nessa nossa sociedade e acabamos criando laços e rompendo laços a medida que vamos compreendendo essa nossa existência na sociedade.

EM:

Seu trabalho é norteado por questionamentos que partem de suas próprias experiências, onde adiciona as limitações expostas pela discriminação e estereótipos dos quais o negro é submetido. Fala-me um pouco mais sobre as limitações as quais enfrenta.

PR:

A partir do momento que eu comecei a trabalhar mais com performance foi conscientemente o momento que eu comecei a estar politicamente mais envolvida com essas questões raciais e uma coisa que eu sempre falo para as pessoas é que não é tão obvio o que isso significa politicamente em uma sociedade. É claro que eu sabia que eu era uma pessoa negra que tinha uma cor de pele diferente de outros, mas eu não tinha a consciência do que isso significava e aí eu fui tendo esse despertar consciente do que significa ser uma pessoa negra na sociedade brasileira no mesmo período que eu passei a fazer performance, então isso foi acontecendo de forma natural e eu fui trazendo isso para o meu trabalho, o que é algo do meu dia a dia, então a partir daí todos os meus trabalhos se relacionam com a questão racial, questões diversas que partem de experiências que eu tive por ser uma mulher negra e eu vou

observando que é recorrente na vida de pessoas negras, principalmente de mulheres negras.

EM:

Em um dos meus trabalhos abordo a questão dos cabelos. Neste sentido, a instalação *Cachos ao vento* retrata a relação da mulher com sua própria aparência. Vi em alguns de seus trabalhos que você usa elementos do seu corpo as quais foram atribuídos termos pejorativos que ganharam apelidos/alcunhas por conta das características do corpo negro como *Bombril*. A minha instalação *Cachos ao vento*, também trabalha as questões do tipo de cabelo. Atrizes – negras, inclusive – protagonizam filmes, novelas e seriados com cabelos lisos. Esta imposição, afecta sobretudo de um modo profundamente negativo as mulheres negras. Como você vê atualmente as características do corpo negro na sociedade?

PR:

Assim que eu fui conhecer o trabalho de uma passista eu fui ver o quanto esse trabalho é cansativo. Eu fiz uma aula de uma hora com uma passista, em cinco minutos eu já estava exausta. O meu trabalho *Vem pra ser infeliz* dura em torno de 40 minutos, da última vez que fiz essa performance eu não aguentei os 40 minutos porque é um trabalho muito exaustivo. O que é problemático não é o trabalho de passista, não é estar lá dançando, mas uma coisa que eu sempre falo é que você não precisa estar seminua para sambar direito, para sambar bem. Sambar é você treinar, ensaiar para executar bem a dança. Sambar é uma coisa, estar seminua é outra. E ainda tem a personagem da Globeleza² que vai

² “Globeleza é o nome dado à cobertura do carnaval no Brasil feita pela Rede Globo. É também o nome dado à mulata que samba nas vinhetas da emissora, pelo qual consagrou a carreira da dançarina Valéria Valenssa, que durante 14 anos foi a Mulata Globeleza, dançando apenas com o corpo completamente pintado nas vinhetas da emissora designadas para o carnaval. Erika Moura, assumiu o posto no ano de 2015” (Wikipédia – Globeleza, 2019).

e extrapola essa imagem da passista da escola de samba, pois é um corpo negro nu e que ficava ali na TV sendo explorado. As pessoas não entendem qual a problemática desse corpo da mulher negra dessa forma exotificada e sexualizada, mas isso é muito problemático porque desde o período colonial escravagista, como as mulheres escravizadas eram tidas como objeto, elas eram estupradas e era como se pudesse estuprar essa mulher porque ela nem era vista como um ser humano, ela era vista como um objeto, então o órgão sexual dessa mulher era só um objeto do proprietário, então desde aquele momento sempre foi naturalizado na sociedade brasileira que o corpo da mulher negra é um corpo para ser usado para o sexo, mesmo que isso não seja dito e mesmo que estejamos em uma sociedade que parte dela condene o estupro, desde aquele período como a mulher negra era tida como propriedade subentende-se o corpo da mulher negra como um corpo estuprável, entende-se que verse para o deleite sexual. Quando uma TV coloca o corpo da uma mulher negra dançando e pintado ele não está sendo ali consumado o ato sexual com aquele corpo, ele está sendo usado como um corpo de deleite sexual do outro, então ter o corpo de uma mulher negra dançando na televisão para o entretenimento das pessoas é uma manutenção dessa ideia de que esse corpo existe para o entretenimento e deleite da satisfação sexual do outro e que eles perpetuam como é a imagem da passista no carnaval. O problema que eu vejo não é estar na escola de samba dançando, é como eles exploram esse corpo e ainda foi explorado de forma mais grave com essa personagem da Globeleza, por isso no meu trabalho eu chamo *Vem pra ser infeliz*, quando eu estava pensando no trabalho eu fiquei até um tempo pensando no nome e eu decidi colocar este nome porque é da música da vinheta da chamada da Globeleza, e eles ficam cantando a todo momento “vem pra ser feliz, pra ser feliz” e quem está feliz com isso? Eu penso que ainda existe uma ideia falta de felicidade para a mulher que é a Globeleza. Eu entendo uma mulher negra querer ser a Globeleza, o status para ter um posto de muita glória para uma mulher negra na Rede Globo que é a emissora mais poderosa do Brasil e é até entendida como o quarto poder no Brasil e é a janela pra muita coisa. A Nayara Justino que ganhou um concurso para ser Globeleza, ela não foi escolhida aleatoriamente, houve um concurso, ela ganhou o concurso mas

depois de ganhar em um único ano que ela ficou no posto de Globeleza, eles a retiraram porque ela é muito retinta, é uma negra muito escura, que embora ela tenha ganhado, depois que ela estava lá foi um racismo tão grande, foi tão rebatida a presença dela lá, “nossa, uma mulher negra demais, ela é muito preta, ela é muito escura para estar nesse lugar, ela tem um cabelo muito crespo”, e aí a Rede Globo a tirou e colocou uma mulher que está muito dentro dessa padrão “mulata”, que assim é um termo muito desagradável, que não é nem branca mas também não é negra demais, ela tem o cabelo cacheado e não crespo, que dá um volume mas cresce para baixo, isso foi muito difícil para a Nayara mas ela ficou conhecida por essas duas situações, por ter ocupado um posto de Globeleza e depois também pela situação de racismo, e hoje ela ainda trabalha como modelo e atriz. Eu entendo que esse posto que ao mesmo tempo é uma glória e é muito cruel porque é um corpo que está sendo objetificado e eu nomeei esse trabalho como *Vem para ser infeliz* porque eu queria pensar essa frase, essa música que é repetida há mais de 20 anos com essa personagem que tenta convencer a gente que a objetificação do nosso corpo é uma felicidade quando na verdade é uma desgraça, porque essa perpetuação dessa imagem do corpo negro como um objeto de satisfação do outro e ficamos estigmatizadas como o corpo globeleza, nos chamam nas ruas de Globeleza, pedem para sambarmos para eles como se estivéssemos ao serviço deles, por eu ser negra eu não tenho a obrigação de saber sambar e mesmo se eu soubesse eu não existo para poder ficar sambando na hora que as pessoas querem para satisfação e deleite delas.

EM:

Qual a importância da *mídia* digital e das redes digitais na criação e na divulgação do seu trabalho artístico?

PR:

Um pouco difícil porque eu não tenho assessores para fazerem isso então eu não tenho uma regularidade para divulgar tudo, mas é bom porque a internet possibilita a divulgação e dispersão dos trabalhos porque hoje o meu trabalho tem uma visibilidade maior principalmente por causa da internet. Quando eu fiz

a performance *Bombril* em 2013, foi quando eu a fiz pela segunda vez, foi feito um vídeo da performance quando ela aconteceu em uma instituição em Belo Horizonte, eles filmaram e publicaram no Youtube e foi a partir desse vídeo que as pessoas conseguiram ter acesso ao trabalho, eu já tinha divulgado no Facebook as fotos das primeira vez que fiz a performance só que naquela época eu não tinha visibilidade nenhuma e eram fotos, então o vídeo é um tanto melhor para dispersar.